نموذج الشخصية الدينية

نموذج الشخصية الدينية

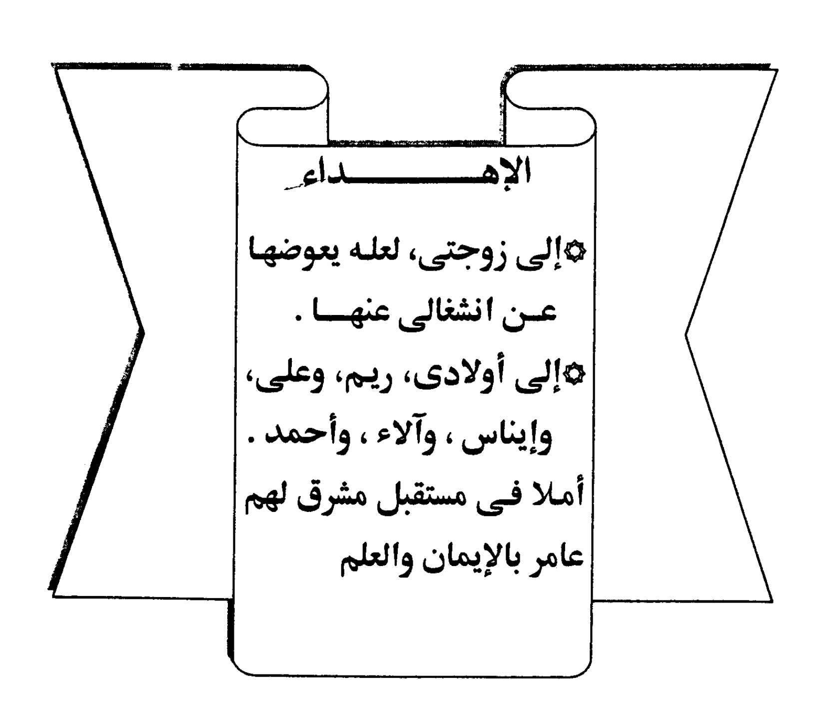
فى روايات نجيب محفوظ

دكتور
محمد على سلامة

الطبعة الأولى
٢٠٠٧ م

الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس : ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية




الإهـــــداء
✿إلى زوجتى، لعله يعوضها
عـن انشغالى عنهـــا .
✿إلى أولادى، ريم، وعلى،
وإيناس ، وآلاء ، وأحمد .
أمـلا فـى مستقبل مشرق لهم
عامر بالإيمان والعلم

مقدمة الطبعة الثانية

صدر هذا الكتاب فى طبعة أولى محدودة عن دار ومكتبة الآداب سنة ١٩٩٢. ولاقى بعض الاستحسان ممن قرأه، وكلما حاولت طبعة ونشره مرة ثانية موسعة أحسست بالرهبة، وبضرورة إعادة صياغته، ولكن عندما عقدت العزم على نشره وجدت أنه ينطلق من منطلق تطبيقى قد لا يبين المهاد النظرى له مع أن القارئ المتخصص ربما يدرك هذا بحكم خبرته بالمناهج النقدية، فماذا عن القارئ العادى أو المبتدئ على طريق الدرس الأدبى؟

إذن لابد من إضافة مدخل نظرى للمنهج الذى تمت به معالجة الموضوع نقدا تطبيقيا. فاكتفيت هذه المرة بالمدخل النظرى حول منهج البنيوية التوليدية وعلم اجتماع الأدب الذى كان أساسا للكتاب عند بحثه وتأليفه، وتوضيح المصطلحات والقضايا التى يطرحها هذا المنهج والذى يمكن قراءة عمل أدبى، أو مجموعة أعمال أدبية لأديب يمكن من خلال تجميع البنى المختلفة لتكوين رؤية للعالم ينطلق منها الأديب فى إبداعه.

ولا شك أن أى عمل علمى — مهما كان الجهد المبذول فيه — لا تكتمل له قيمته ولا تبين فائدته إلا بالحوار الخلاق والبناء حوله، وها أنذا فى انتظار آراء من يقرؤ الكتاب لعل ذلك يقوم فيه ما اعوج، أو يكمل فيه ما نقص، فكلنا يعيش مرحلة تعلم منذ أن يبدأ الطريق إلى منتهى حياته كلها .

والله من وراء القصد،

المؤلف

د. محمد على سلامة ديسمبر ٢٠٠٦



مدخــل

الحقيقة التى لا تقبل الجدل أن علم الاجتماع قدم خدمات جليلة للنقد الأدبى سواء عن طريق بحوثه المختلفة فى ثقافات الشعوب قديمها وحديثها وإسهامه فى هذا المجال باعتبار أن النشاط الأدبى لون من ألوان الممارسات الاجتماعية التى يمارسها الإنسان. وعلى أساس أن المكونات الثقافية جزء أساس فى تكوين الإنسان والمجتمع على السواء. أو عن طريق إسهامات علماء الاجتماع الذين اهتموا بدراسة هذه الظواهر الثقافية بداية من كونها مصدرا لمعرفة أحوال الشعوب والأمم. وثانيا من منطلق أنها مدخل جوهرى لتطوير آليات بحوثهم بعدما تطور علم الأناسة (الأنثروبولوجيا) على يد كثير من علمائه الأفذاذ.

ولا ينكر أحد أن البنيوية التى ملأت الدنيا وشغلت الباحثين والدارسين سواء فى علم الاجتماع أو النقد الأدبى يعود الفضل فيها إلى عالم الاجتماع الفرنسى كلودليفى شتراوس الذى استطاع أن يفيد من أطروحات دوسوسير وإنجازاته البالغة الأثر فى علم اللغة، وقد طبقها فى تحليله للأساطير ليقف على سمات الشعوب البدائية والقديمة التى أنتجت الأساطير، وقدم هذا فى كتاب من ثلاث مجلدات ضخمة هو منطق الأسطورة "**Mythologica**"، وقد أفاضت د. نبيلة إبراهيم فى إبراز دور شتراوس فى هذا المجال فى بحثها المنشور فى مجلة فصول بعنوان "البنائية من أين وإلى أين"[1].

ولا شك أيضا أن ربط الأدب بالمجتمع قد شغل المفكرين والفلاسفة والأدباء على السواء حتى قبل ظهور النظرية الاشتراكية على يد كل من فيكووتين وأوجست كونت ثم ظهرت أفكار هيجل وإنجلزوماركس التى ربطت بين الأدب باعتباره جزء أساسيا من مكونات الثقافة التى هى انعكاس للحالة الاقتصادية التى يعيشها المجتمع، وسيطرت هذه الأفكار فى الغرب بصورة سريعة وشاملة، وانتقلت منه إلى جميع أنحاء العالم ومنها الشرق العربى.

---

(١) راجع د. نبيلة إبراهيم، البنائية من أين وإلى أين فصول مج ١ ع٣ يناير ١٩٨١ ص١٦٨- ١٨٠.

ولن نستطيع أن نرصد المسألة بدقة أفضل مما قدمه صبرى حافظ فى بحثه الضافى "الأدب والمجتمع – مدخل إلى علم الاجتماع الأدبى" الذى نشره فى مجلة فصول[1] وقدم فيه عرضا علميا راقيا لتطور علم الاجتماع الأدبى حتى وصل إلى ذروته على يد لوسيان جولدمان والذى قدم منهجا يجمع بين علم الاجتماع وعلم الأدب حين قدم البنيوية التوليدية منهجا نقديا لدراسة الأدب بجانب إسهامه فى علم الاجتماع خاصة أن جولد مان كرس كثيرا من دراساته حول الأعمال الأدبية لبيان مدى ارتباط الأدب بالمجتمع. وذلك فى محاولة لتحقيق هدفين يرتبطان ببعضهما أشد الارتباط يتمثلان فى: أ: الخروج من الدائرة المعلقة التى انزلقت إليها البنيوية نتيجة للجهود المستمرة للشكليين والبنيويين على السواء، والتى انطلقت من مبدأ وهو البحث فى العمل الأدبى عن عناصر أدبية. وقد كان ذلك أيضا بدافع وقف هوجة الاشتراكيين والاجتماعيين فى تحويل الأدب إلى مجرد بوق للواقع الاجتماعى. وما تبعه من إثارة قضايا الالتزام والأدب الهادف مما شكل عبئا كبيرا على الأدب والأديب على حد سواء، إما بإطلاق الأدب على فكرة محددة، أو الحد من حرية الأديب وملكاته بجعله يدور فى فلك واحد ومحدد سلفا والإخراج من دائرة الأدبية أو من رحمه المجتمع الاشتراكى المأمول.

ومن ثم انطلق الهدف الثانى. وهو تطوير آليه هذا الفكر الماركسى الذى بدأت محاولات تطويره على يد جورج لوكاش الذى حاول أن يخرج بفكرة الانعكاس من صورتها التبسيطية الأولى إلى مفهوم أعمق، وهو " أن ما يعكسه الأدب هو الطبيعة الداخلية أو الجوهر الأصيل إلى الواقع بأشكاله وصياغاته المكونة لهذا الجوهر"[2] ثم حاول رايمون وليامز فى كتابه "الماركسية والأدب" تطوير الفكرة باستخدام مصطلح التوفيق والتوليفMed،ation الذى يدل اسمه

---

(١)د.صبرى حافظ، الأدب والمجتمع ومدخل إلى علم الأدب فصول مج١ ع٢ يناير١٩٨١ص٦٥-٧٧.

(٢) صبرى حافظ، الأدب والمجتمع ضمن فصول ص٦٩.

على عملية فعالة، وليس على تلك الآلية السكونية التى توحى بها كلمة انعكاس، وكذلك لأن كلمة التوليف وفى وعيها "معنى مهما من معانى الكلمة Mediationوهى اللامباشرة غير العاجلة والمناقضة للفورية المباشرة التى تبرز كلمة Immediate"[1].

وإذا كان الشكليون قد طوروا من أطروحاتهم كثيرا على يد جاكوبسون الذى كرس جهدا كبيرا للبحث فى أدبية الأدب، والتعمق فيه من الداخل بدلا من المعنى المملى عليه سلفا، وكان هدفهم كما يقول صبرى حافظ هو "التعرف على هذه الشبكة الدقيقة من العلاقات ذات الدلالة بصورة تمكن الناقد من البعد قدر الإمكان على التهويمات الانطباعية، والتعرف على قوانين للتعبير الأدبى وقواعده" [2]، فإن نقاد البنيوية الكبار المعاصرين قد كشفوا عن أن هذا التعرف غير مقصود لذاته (فى محاولة منهم بالطبع لتطوير آلية جديدة للبنيوية)، بل "إن هناك الكثير من العناصر الاجتماعية والثقافية والنفسية قد تسربت إلى أشد تحليلاتهم إمعانا فى التجريد والبنائية، ومن ثم فإن التعرف على قواعد التعبير أو الكتابة الأدبية ينطوى على محاولة لاكتشاف بعض الأبعاد الخافية لتلك العلاقة الشائعة والمعقدة بين الأدب والمجتمع ليس فقط لأن تحليلاتهم البنائية قد أثبتت أن هناك الكثير من أوجه التشابه أو حتى التطابق بين العلاقات أو بالأحرى حزم العلاقات – إذا ما استعملنا تعبير ليفى شتراوس الأثير- الفاعلة فى العمل الأدبى وفى الواقع الاجتماعى على السواء" [3].

وهنا نجد أنفسنا نسير باتجاه التطور الأخير الذى تمثل فى جهود لوسيان جولدمان الناقد الرومانى الأصلى ، الفرنسى الجنسية الشهير الذى كرس جهده للبحث فى علم اجتماع الأدب، وتوصل من خلاله إلى منهج

---

(١) المرجع السابق والصفحة نفسها.

(٢) المرجع السابق ص٧١.

(٣) المرجع السابق والصفحة نفسها.

البنيوية في بحثه المعنون " علم اجتماع الأدب " الذى ترجمه جابر عصفور ونشرته مجلة فصول في عددها الثانى من المجلد الأول.

وينطلق لوسيان جولدمان من نقطتين مهمتين ، الأولى: محاولة تجاوز هيجل الذى لخص الفكرة في صيغة موجزة بارعة هى "وحدة الذات والموضوع فى الفكر" (ونحن نخفف الطابع الراديكالى لهذه الصيغة فحسب). والثانية: تطوير مقولات جورج لوكاش الذى يعده جولدمان "مؤسس المفهوم البنيوي التوليدى وخالقه، ليدعم تحولا راديكاليا فى مناهج علم الاجتماع الأدبى، وإن كل الدراسات السابقة على هذا المفهوم وبالتالى أغلب الدراسات الأكاديمية التى تمت كانت مشغولة ولا زالت بمضمون الأعمال الأدبية من ناحية وبالعلاقة بين هذا المضمون والوعى الجماعى من ناحية أخرى" [1].

وفى محاولة لتطوير هذا العلم يضع جولدمان خمس فرضيات:

١- إن العلاقة بين حياة المجتمع والخلق الأدبى لا تتصل بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنسانى عموما، وإنما تتصل بالأبنية العقلية أساسا أى بما يمكن أن يسمى المقولات التى تشكل الوعى الإمبريقى لمجموعة اجتماعية بعينها، وبالعالم التحليلى الذى يخلفه الكاتب.

٢- إن تجربة الفرد أقصر بل أضيق من أن تخلق هذه البنية العقلية. إذ لابد أن تكون نتيجة نشاط مشترك لعدد كبير من الأفراد يجدون أنفسهم فى موقف متماثل أى تكون البنية نتيجة لعدد من الأفراد يشكلون مجموعة اجتماعية متميزة. تعيش لفترة طويلة وبطريقة مركزة سلسلة من المشكلات، تسعى إلى إيجاد حل دال لها ومعنى ذلك أن الأبنية العقلية أو أبنية المقولات الدالة إذا استخدمنا مصطلحا أكثر تجريدا. ليست ظواهر فردية وإنما هى ظواهر اجتماعية.

---

(١) لوسيان جولدمان. علم اجتماع الأدب فصول مج ١ ع ٤ يناير ١٩٨١ ص ١٠٢.

٣- إن العلاقة التى ذكرتها بين بنية وعى المجموعة الاجتماعية وعالم العمل الأدبى، تؤسس فى الحالات المرغوبة من الباحث : تماثلا دقيقا ينطوى على علاقة دالة بسيطة، ولذلك قد يحدث - كما يحدث فى أغلب هذه الحالات - أن تتماثل محتويات متغايرة الخواص تماما بل محتويات متعارضة. أو توجد هذه المحتويات المتعارضة فى علاقة شاملة على مستوى أبنية المقولات... وليس هناك أى تعارض فى وجود علاقة محكمة بين الخلق الأدبى والواقع الاجتماعى التاريخى من ناحية، وقوة الخلق التخيلى من جهة أخرى.

٤- ومن هذا المنظور فإن قمم الخلق الأدبى أو روائعه لن تدرس باعتبارها أعمالا عادية، بل تدرس باعتبارها روائع تتناسب مع ذلك المنحى الخاص من البحث الموضوعى، يضاف إلى ذلك أن أبنية المقولات التى انشغل بها هذا النوع من علم الاجتماع الأدبى تحديدا التى تعطى للعمل الأدبى وحدته، أى أنها أحد العنصرين الأساسيين للخاصية الجمالية المميزة للعمل كما أنها تمثل الطبيعة الأدبية الحقة للعمل الأدبى.

٥- إن أبنية المقولات التى تحكم الوعى الجماعى والتى تتحول إلى عالم تخيلى يخلقه الفنان ليست أبنية واعية أو لا واعية بالمعنى الفرويدى للكلمة أى ذلك المعنى الذى يفترض عملية كبت سلفا، إنها عمليات غير واعية شبيهة، من بعض الزوايا، بتلك العمليات التى تحكم أبنية الأعصاب والعضلات، فتحدد الخاصية المميزة لحركاتنا وإيحاءاتنا، وهذا هو السبب فى أن الكشف عن هذه الأبنية، وبالتالى إدراك العمل الأدبى لا يمكن أن يتم بدراسة شكلية خاصة، أو بدراسة تتوجه إلى المقاصد الواعية للكاتب، أو تهتم أساسا - بسيكولوجية اللاوعى وإنما يتم بدراسة شكلية خاصة، أو بدراسة تتوجه إلى المقاصد الواعية للكاتب أو تهتم - أساسا- بسيكولوجية اللاوعى وإنما يتم هذا الكشف، فحسب بالنمط الاجتماعى من البحث[1].

---

(١) المرجع السابق ص ١٠٢، ١٠٣.

قصدت من هذا الطرح التفصيلي أمرين: أولا أن أضع القارئ مباشرة أمام نص لوسيان جولدمان ليكون واعيا بالمنطلقات التأسيسية التي انطلق منها الرجل فيستوعب الفكر الذى تعامل به مع الظاهرة الأدبية وربطها بعلم الاجتماع فى إطار فلسفته المادية التى انتظمت فكره منذ البداية.

الثاني: أن أحتذيه فى ضرورة التنظيم المنهجى للفكرة التى استعرضها ليتضح منها ما سيأتى بعد ذلك من مقولات. وكيف تأسست البنيوية التوليدية فى علم اجتماع الأدب أولا. ويتجلى بذلك إسهامها فى التعامل مع الظاهرة الأدبية.

ويقول جولدمان: " ومن الواضح. والأمر كذلك أن أغلب علمنا. وبالتالى عمل الباحثين الذين ألهمتهم كتابات لوكاش الأولى. يتركز حول قطب واحد من قطبى هذا التوتر. وأعنى عنصر الوحدة. التى تأخذ فى الواقع الإمبريقى شكل بنية تاريخية متلاحمة دالة يمكن أن تجد أساسها فى سلوك مجموعات اجتماعية متميزة . لقد توجهت أبحاث هذه المدرسة فى مجال علم الاجتماع الأدبى صوب الكشف فى المحل الأول . عن أبنية متلاحمة موحدة. تحكم العالم الشامل الذى يؤسس. فى تصورنا . دلالة كل عمل أدبى مهم. ولم تخط هذه الأبحاث إلا حديثا. كما قلت من قبل. خطواتها الأولى فى اتجاه الصلة البنيوية بين العالم وشكل التعبير عنه. أما قبل ذلك فقد كانت هذه المدرسة تنظر إلى القطب الثانى من التوتر. أى التنوع والوفرة. باعتباره مجرد جزئية من جزئيات مادة – صيغت فى حالة العمل الأدبى من تنوع كائنات فردية حية تواجه مواقف بعينها أو صيغت من صورة فردية وعلى أساس من هذه الصياغة يتم التمييز بين الأدب والفلسفة ذلك أن الفلسفة تعبر عن نفس الرؤية ولكن بالمفاهيم العامة" [1].

ويرى جولدمان أن على الباحث – فى حالة علم الاجتماع الأدبى – أن يسعى ابتداء. كى يفهم الذى يدرسه إلى أن يكتشف بنية تفسر عمليا النص ككل، كما يجب عليه بالتالى، أن يدور فى إطار قاعدة أساسية ... إن على الباحث أن يفسر النص ككل دون أن يضيف إليه شيئا. يعنى ذلك بالمثل على

([1]) المرجع السابق ص ١١١.

الباحث أن يشرح تشكل هذا النص أو توله. بان يحاول أن يظهر الكيفية والمعيار اللذين تتشكل بهما خاصية وظيفية لبنية العمل الأدبى" [1].

ومعنى هذا أن الباحث أو الناقد – من منطلق علم اجتماع الأدب – ومن منطلق جولدمان أن ينطلق من النص. وهذه هى الإضافة التى أضافها إلى هذه المدرسة يقول :" ويجب . والأمر كذلك، أن يتعامل عالم الاجتماع الأدبى بخاصة، والناقد بعامة مع المقاصد الواعية للكاتب باعتبارها عرضا من أعراض كثيرة، وباعتباره جانبا من جوانب التأمل فى العمل. أى مصدرا لجميع بعض الفرضيات ، وشأن المقاصد الواعية فى ذلك شأن أى عمل نقدى عن العمل الأدبى ، يمكن أن يفيد منه عالم الاجتماع الأدبى بشرط أن يؤسس أحكامه فى النهاية معتمدا على النص الأدبى وحده دون أن يمنح المقاصد الواعية للكاتب أى تخير" [2]

وهكذا يبدأ الناقد الأدبى المنطلق من علم اجتماع الأدب من النص ليصل إلى أبعاده الاجتماعية حيث تستمر حالة الجدل بين الواقع الاجتماعى والعمل الأدبى. وهى تمثل حالة توتر تتم فيها عمليات شرح وتفسير متبادل ليصل من خلال ذلك إلى "رؤية العالم" التى انطلق منها الأديب والمبدع فى عمله الذى يحمل وعيا جماعيا وليس فرديا وذاتيا.

(٣)

وقد استعرض هذا جابر عصفور فى قراءته النقدية " عن البنيوية التوليدية" والتى قدم لها بعنوان صغير هو قراءة فى لوسيان جولدمان، وإن كان قد تعامل مع هذه الفرضيات بعد انطلاقه من توضيح المقولة الأساسية التى توصل إليها هذا المنهج وهى رؤية العالم، وبعد ذلك استعرض مضمون هذه الفرضيات لتوضيح منطلقات ورؤى لوسيان جولدمان وأفكاره، وشرحها

---

(١) المرجع السابق ص ١٠٣.

(٢) المرجع السابق والصفحة نفسها.

"باعتبارها كيانا أنطولوجيا قارا داخل العمل الأدبي وخارجه في آن، وباعتبارها منطلقا ابستمولوجيا لفهم العلاقة بين الأجزاء والكل داخل كل بينة من منجزات الخلق الثقافي - ومنها الأدب - من ناحية، وفهم العلاقة بين بعض هذه الأبنية ببعض من ناحية ثانية، وبين جميعها وبين بنية أخرى أشمل تحكمها وتنظمها، وتصل ما بينها وبين الأوضاع التاريخية للمجموعة الاجتماعية أو الطبقة من ناحية ثالثة" [1].

وهو توضيح للفكرة يستطيع القارئ أن يستوعبه فهي ليست مجرد وجهة نظر والكاتب يتبناها، بل هي تعبير فعلي عن وعي كامن في ذات الفرد المبدعة التي يختمر في ضميرها أو وعيها وعيا جماعيا محملا بكل توجهات الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأديب "ويعني ذلك أن رؤية العالم" تتميز فضلا عما سبق - بأنها مفهوم تاريخي يصف الاتجاه الذي تتجهه الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية في فهم واقعها الاجتماعي ككل؛ بحيث يصل هذا المفهوم ما بين قيم هذه الطبقة - أو المجموعة الاجتماعية - وأفعالها في وحدة تصورية من ناحية أخرى؛ ولذلك يستخدم جولدمان المصطلح - رؤية العالم - باعتباره مصطلحا " يلائم ذلك الكل المركب من أفكار ومصطلح وشاعر تصل ما بين مجموعة اجتماعية " تأخذ في شكل طبقة في أغلب الأحوال، وتفصل ما بينهم وبين غيرهم من أفراد والمجموعات الاجتماعية الأخرى " [2].

وهذا الوعي الجماعي "بنية فكرية خاصة بالطبقة. وهو كبنية - وعي متحرك لا يتصف بالجمود شأنه - في ذلك - شأن الطبقة التي تشكله، وأهم خاصية لهذا الوعي أنه موجود في الطبقة وبها. وبمعنى أنه لا يمثل كيانا أنطولوجيا منعزلا بل يمثل كيانا قارا في الوعي الفردي لكل أفراد الطبقة [3].

( ) جابر عصفور، عن البنيوية التوليدية، فصول مج١ ع٢ ص٨٥.

(٢) المرجع السابق / ص ٨٥.

(٣) المرجع السابق والصفحة نفسها.

وما دامت هذه الرؤية بنية متحركة وتمثل كيانا أنطولوجيا (معرفيا) قارا فى وعى الأديب المبدع الذى أشار إليه جولدمان الذى لا يمثل فردا بعينه، بل هو ذات جمعية معبرة عن وعى الجماعة، فإنها "تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة. وتولد مجموعة من الأعمال ، تختلف ظاهريا اختلاف الفلسفة عن الأدب، ولكنها تتجاوب بنيويا من حيث تعبيرها عن هذه الرؤية وتولدها عنها" [1].

أى أن هذه البنى تتضام مع بعضها لتولد فى النهاية رؤية لعالم ولهذا أطلق جولدمان على منهجه النقدى مصطلح البنيوية التوليدية [*].

وإذا نظرنا إلى الأدب، من هذه الزاوية قلنا إن الأدب ليس مجموعة من الأعمال المتناثرة، تنطوى على عناصر متراكمة أو متجاورة فحسب، بل هو مجموعة من الأبنية، تنظم كل عمل على حدة فى بنية من العناصر المتلاحمة، وتنظم مجموعة من الأعمال فى بنية أخرى أكثر شمولا" [2].

وهنا يبرز دور الناقد (القارئ والمفسر)، حيث يجب عليه أن يبحث عن النظام الكامن وراء مجموعة البنى سواء فى العمل الأدبى الواحد أو مجموعة الأعمال التى ينتجها الأديب أى أنه يجب عليه أن يبحث عن "النظام" أو "النسق" القار فى الظاهرة والذى يمكن وراء شتاتها، إن اكتشاف هذا النظام أو النسق يعنى اكتشاف البنية، وبالتالى اكتشاف العلاقات المنظمة للعناصر والواصلة بين الأجزاء والمفسرة للعناصر والأجزاء فى نفس الوقت، وإذن فلا

---

(1) المرجع السابق ص ٨٦.

(*) هذا بمصطلح جابر عصفور ولكن بعض النقاد المغاربة يحلوله استخدام مصطلح البنيوية التكوينية، ويطلق عليها جمال شحيد البنيوية التركيبية، والحقيقة أن كل هذه المصطلحات لها مرجعتيها فالبنيوية التكوينية لأنها تمثل فى مكونات وحدة متكاملة، وتكون بنية متجمعة من البنى الصغرى، تنتهى إلى وجهة النظر أو رؤية العالم، وكذلك فإن التركيبية تعنى تركيب بنى مختلفة لتصل إلى البنية الكلية المعبرة عن رؤية العالم ولكن أميل إلى البنيوية التوليدية؛ لأنها تشمل التكوين والتركيب وتضيف توليدا يعطى حرية حرّة للناقد ليولد وجهة نظر تستطيع أن تكشف رؤية العالم من خلالها.

(2) المرجع السابق والصفحة نفسها.

سبيل إلى إدراك الأجزاء فى ذاتها، لأن الأجزاء لا يمكن إلا من حيث علاقتها بالكل أى من حيث دورها التكوينى فى "نظام" أو "نسق" أو "كلية" من العلاقات المتلاحمة أى فى بنية.[1] .

إننا بإزاء منهج علمى لا يعتمد على الحواس والتخمين أو الأقوال المرسلة، ولكننا يجب أن نسير وفق خطة موضوعية للبحث عن "النظام" أو "النسق" الذى يربط بين أجزاء مفردة ليجمعها فى كلمة واحدة، وهذا ما أفاده منهج البنيوية.

التوليدية من المنهج البنيوى بصفة عامة والشكلية بصفة خاصة وإن الأخيران قد توقفا عن هذا وكرسا جهدهما للبحث فى هذه البنى وهذه العلاقات مما أدى إلى انغلاقها وتحويل النصوص إلى مجموعة من البنى اللغوية تنتظمها علاقات تعارض وتضاد أو توافق .

ولكن البنيوية التوليدية عند جولدمان ومن قبله أستاذه جورج لوكاش تقفز بنا قفزة أخرى مستفادة أيضا من مقولات دى سوسير وشتراوس وغيرهما ممن أسسوا المنهج البنيوى، وهو النظر إلى هذه البنى باعتبارها متولدة عن ذات تاريخية مجاوزة للفرد"وباعتبارها ذات دلالة مرتبطة بشرط إنتاجها ومحققة لوظيفتها الأساسية التى تتصل بالمجموعة الاجتماعية أو الطبقة التى أنتجتها" [2].

ومعنى هذا أن الناقد لا يكتفى بالوقوف على النص من الداخل كما فعلت البنيوية الشكلية، ولا يكتفى بالنظر إليه من الخارج كما فعل النقاد والاجتماعيون والماركسيون التقليديون، بل يجب أن ينظر إلى العمل الأدبى من الدخل والخارج فى آن واحد، حتى يبرز العمل الأدبى الذى يتناوله باعتباره "بنية جمالية دالة لا يتحدد طابعها الجمالى إلا بما تنطوى عليه عناصرها الأدبية المكونة من تلاحم دال يقودنا إلى دلالة لا تنفصل عن تولد العمل ،

---

(1) المرجع السابق ص ٨٧.

(2) المرجع السابق والصفحة نفسها.

فتحدد قيمته، مثلما تحدد منهج دراسته من منظور نقدى هو منظور البنيوية التوليدية" [1].

ويحتاج هذا المنهج إلى جهد مضاعف من الناقد لأنه يتحاور مع ثلاثة محاور رئيسية : البنية الجمالية للعمل الأدبى ورؤية العالم عند الأديب المبدع الذى يمثل ذاتا جماعية، والتاريخ الذى تشكلت فيه هذه الذات الجمعية ، ويحاول الربط بينهما فى علاقة كل منهما بالآخر، وعليه أن يقوم برص وضبط للبنى الجمالية وفهمها ثم يقوم بتفسيرها ثم يشرحها فى ضوء تاريخها الاجتماعى ، "وعند هذا المستوى يميز جولدمان ما بين جانبين من عملية واحدة فى الدرس الأدبى هما "التفسير" أو "الفهم". "والشرح"، أما التفسير فهو الكيفية التى يفهم بها الدارس العناصر المكونة للعمل الأدبى أى الكيفية التى نكتشف بها بنية هذا العمل. أما الشرح فهو النظر إلى هذه البنية الأدبية نفسها باعتبارها وظيفة لبنية اجتماعية أوسع منها. وإذا كان التفسير درسا على مستوى فهم البنية الداخلية للعمل، فإن الشرح درس اجتماعى على مستوى البنية الخارجية الأشمل"[2].

إذن نحن بإزاء منهج مختلف عن المناهج الأخرى سواء البنيوية الشكلية أو التحليل النفسى أو حتى المناهج الجامعة بينهما كما تجلى ذلك أحيانا فى أعمال تلاميذ فرويد الذى أفادوا من سوسير مثل لا كان وكذلك فى نقد مدرسة النقد الجديدة فى أمريكا أو الهرمنيوطيقا أيضا، هى تفيد منها جميعا، ولكن فى إطار منهجها الذى يربط بين الاجتماع والأدب ربطا محكما قائما على أسس موضوعية.

نلاحظ ملاحظة مهمة وهى أن معظم أعمال جولدمان ومن قبله لوكاش انصبت على الرواية، وندعم كلامنا بأمثلة من الواقع، فقد قدم جورج لوكاش

---

(1) المرجع السابق ص ٨٨.

(2) المرجع السابق ص٨٩.

لمجموعة من الأعمال الروائية فى كتابيه "الواقعية الأوربية". ودراسات فى الواقعية الاشتراكية هذا بالإضافة إلى عملية المهمين واللذين كرسهما لتأسيس نظرية للرواية. الأول بعنوان واضح وصريح. وهو "نظرية الرواية" والثانى هو "الرواية التاريخية". كما أن لوسيان جولدمان بالإضافة إلى الأعمال النظرية التى أسس فيها لعلم الاجتماع الأدب مثل كتابه أو بحثه المعنون بنفس الاسم وهو "علم الاجتماع الأدب" نجده يطبقه فى كتابه الإله الحنفى على راسين وبسكال. صحيح أنه طبقها على تراحيد يات راسين وأفكار بسكال. ولكن تحليلاته يصح ان تكون منطلقة من منظوره نحو الرواية بدليل أنه سرعان ما ينتقل إلى "فاوست" لجوته و"الغثيان" لسارتر. ونجده فى كتاب علم اجتماع الأدب يتعرض لمحاولات جوليا كريستيفا قراءة باختين عن أعمال ديستو يفسكى. كما أن له كتابا صريحا بعنوان "نحو علم اجتماع الرواية".

ومعنى هذا أن الرواية هى المسرح الأفضل لتطبيق المنهج البنيوى التوليدى وعلم اجتماع الأدب على حد سواء، وفى هذا يقول جولدمان فى كتابه نحو علم اجتماع الرواية "إن هناك تماثلا صارما بين شكل الرواية.. وعلاقة البشر بمنتجاتهم فى عصر بعينه، كما أن هناك تماثلا ثانويا بين شكل الرواية والعلاقات الإنسانية فى المجتمع السلعى"[١] كما يقول جى بوريالى: "إن الرواية: مرآة بوسعها أن تكون نزيهة على طول الطريق" [٢]، وهو قول "سان ريال" الذى استخدمه استا ندال تحليلا لرواية "الأحمر والأسود"، ويقول أيضا: "وفى القرن التاسع عشر، أصبحت صورة المرآة رمزا للبيان الخاص بالرواية الواقعية من بلزاك حتى زولا، وكذلك تنظيم أعمال تولستوى فى الاتجاه نفسه، وهى الأعمال التى حاول لينين أن يحللها فى مجموعة من مقالاته الشهيرة بعنوان" ليوتولستوى، مرآة الثورة الروسية"[٣].

([١]) نقلا عن جابر عصفور، البنيوية التوليدية، فصول مج١ ع٢ ص٩٩.

([٢]) جى بوريللى، اجتماعية الأدب، حول إشكالية الانعكاس فصول مج١ ع٢ ص٧٩.

([٣]) المرجع السابق والصفحة نفسها.

ومفاد ذلك كله أن الرواية — وخاصة النماذج العالية منها وما اكثرها — أكثر الأنواع الأدبية ارتباطا بالواقع. فقد ارتبطت فى نشأتها الفنية باعتبارها جنسا أدبيا متميزا بتطورات مجتمعية فى الغرب موطنها الأول أو فى الشرق قاصيه ودانيه. ولعل من نافلة القول بأنها بنت الثورة الصناعية التى أحدثت تغييرا جذريا فى المجتمع الأوربى، ثم ازدهرت فى المشرق العربى بداية بمصر مع تطور مشابه لذلك بعد اتصال مصر بالثقافة الأوربية وحضارتها وتحول المجتمع المصرى نحو ما يشبه أن يكون مجتمعا رأسماليا، والكتابات التى تشير إلى ذلك كثيرة، وهذا ما يتيح لنا القول بأن ارتباط علم اجتماع الأدب بالرواية أكثر من غيرها من فنون القول والتعبير كان منطقيا.

ومن هنا كان منطلق الدكتور صبرى حافظ إلى بحثه الضافى الذى نشرته مجلة فصول بعنوان "الرواية شكلا أدبيا ومؤسسة اجتماعية — دراسة نظرية وتطبيقية" ويبدؤه بمقدمة معبرة حيث يقول: "إذا كانت الرواية هى أكثر الفنون الأدبية ارتباطا بالواقع الاجتماعى، وأشدها التصاقا بمواضعاته أو مشابهة له، فإنها — فى نماذجها الجيدة على الأقل — تطمح دائما إلى أن تكون أكثر من مرآة تنعكس على صفحتها الصقيلة أو المعتمة مظاهر الواقع المختلفة، وإلى أن تهتك حجب الزمنى والآنى والمألوف والمباشر والواقعى لتستشرف آفاق المطلق والمحتمل والغريب والغامض والإنسانى، دون أن تنفصم العربى بينها وبين الواقع الذى صدرت عنه، ودون ان تنعزل عن القارئ، الذى تتوجه إليه، إنها — باختصار — تطمح إلى أن تكون فنا، إلى أن تعبر عما لا يمكن التعبير عنه خارج نطاق مملكة الفن الإنسانية، أو بالأحرى فى الحلم الإنسانى، لا تستطيع أن تفلت من إسار سجن اللغة الأزلى الذى يشدها دوما من آفاق المستحيل إلى تخوم الممكن، دون أن ينجح فى أن يغلق أمامها كلية أبواب هذا الحلم العصى فى التعبير عما لا يمكن التعبير عنه، وفى الإنفلات من إسار أنشوطة الإحالات والرموز والتقاليد والمواضعات التى تشد ما هو فنى إلى ما هو "واقعى"[1].

---

[1] صبرى حافظ، الرواية شكلا أدبيا ومؤسسة اجتماعية، فصول مج٤،ع ١٩٨٣، ص٧٧.

إنها مقدمة بليغة تعبر بإيجاز عن تاريخ الرواية وطبيعتها وواقعها ومدى التصاقها بالواقع من زاويتين. من حيث هى مرآة تعكس الواقع على صفحتها الصقيلة، ومن حيث هى فن فى حالة تفاعل تام مع واقعها تهتك بفنيتها حجب الزمنى والآنى والمألوف والمباشر لتستشرف آفاق المطلق والمحتمل والغريب والغامض، "غير أننا لابد أن نرى هذه العملية المتشابكة فى إطار كونها عملية تفاعل وجدل خلاق وليست فرضا من أحد الجانبين على الأخر، لأن رؤيتها كتفاعل خلاق هى التى تتلاءم مع استقلالية الرواية كعمل فنى متكامل، ينتمى إلى مجتمع من نوع آخر يضم مفردات هذا الجنس الأدبى، وهو مفردات متفاعلة كمفردات المجتمع الإنسانى تماما، وتوشك أن تحكمها القوانين نفسها الى تحكم الواقع الإنسانى سلبا وإيجابا"[1].

ولعل هذا كان سببا فى تكثيف الدراسات النقدية المتعددة المذاهب حول الرواية من الزوايتين اللتين أشرت إليهما فى الفقرة السابقة، بل وبعد أن أهمية المذهب الواقعى فى القرنين التاسع عشر والعشرين على الأعمال الروائية بل الدراسات المرتبطة بها، ويشير صبرى حافظ إلى أن الناقد وعالم اجتماع الأدب الفرنسى "بيير ماشيرى" حاول أن يتناول هذه العلاقة المتشابكة بين الرواية والواقع من خلال منظور نظرية المعرفة، بصورة تجعلها أقرب مما تكون إلى العلاقة بين المعرفة والواقع، دون أن يعنى بذلك أن الرواية معرفة فهو لا ينى يكرر أنها ليست كذلك، والرواية فى هذا المنظور ليست عملية "اكتشاف إو إعادة صياغة للمعانى الكامنة أو المنسية أو المخبوءة فى واقع ما، ولكنها شئ ينمى بداءة، إنها إضافة إلى الواقع الذى تنطلق منه، ففكرة الدائرة ليست نفسها فكرة دائرية، وليست تعتمد على وجود دوائر بعينها وإن بزوغ الفكر فى حد ذاته مسافة معينة وانفصالا معينا"[2].

---

(1) المرجع السابق والصفحة نفسها.

(2) المرجع السابق ص٧٨.

ويبدو أن الحاح ما شيرى على أن الرواية ليست معرفة راجع إلى رفضه للمناهج الواقعية القديمة فى التعامل مع النوع الأدبى "الرواية"، وإنها ليست مجرد وعاء معرفى يضم معارف العصر الذى نشأت فيه أو الذى تعيشه. ولذلك يؤكد على أنها بوضعها الفنى إضافة إلى الواقع الذى تنطلق منه، ولعل فى النص التالى لإيان واط الوارد فى كتابه "نشوء الرواية" والذى ترجمه ثائر ديب ما يضيف إلى ما قاله ماشيرى وما قلناه أيضا حيث يقول: "يمكن أن ندعو الطريقة السردية التى تجسد الرواية بواسطتها هذه النظرية الظرفية للحياة الواقعية الشكلية؛ شكلية؛ لأن مصطلح واقعية لا يشير هنا إلى أية تعاليم أو غايات أدبية، بل فقط إلى مجموعة من السبل السردية الشائع وجودها معا فى الرواية، والنادر فى الأجناس الأخرى. بحيث يمكن أن نعتبرها مطابقة للشكل ذاته، والواقعية الشكلية فى الحقيقة هى التجسيد السردى لمنطلق تبناه ديفو وريتشاردسون حرفيا. لكنه كامن فى الشكل الروائى عموما، وهذا المنطلق أو العرف الساسى، هو أن الرواية تقرير مفصل صادق عن التجربة الإنسانية، ولذلك فإنها ملزمة بإشباع قارئها بتلك التفاصيل المتعلقة بفردية أبطال القصة، وتفاصيل أزمنة وأمكنه أفعالهم. ويتم تقديم هذه التفاصيل من خلال استخدام مرجعى للغة أوسع بكثير مما هو شائع فى الأشكال الأدبية الأخرى"[1].

ولو توقفنا هنا عند جملته "بل فقط إلى مجموعة من السبل السردية الشائع وجودها معا فى الرواية" ثم جملة "أن الرواية تقرير مفصل صادق عن التجربة الإنسانية" لفهمنا ببساطة دون التعمق فى المقولات النظرية سر ارتباط الرواية باعتبارها نوعا أدبيا سرديا بالواقع المعاش، ولهذا ربط واط بين الازدهار الروائى الذى اعتبره نشوءا حقيقيا للرواية وبين ازدهار الواقعية فى القرن التاسع عشر، وهو وإن كان سماها الواقعية الشكلية "فإنه يعنى تماثل الشكل الروائى فى سرديته مع الواقع الذى تعبر عنه، وهذا يفسر أيضا ازدهار نشاط

---

(1) إيان واط. نشوء الرواية ت ثائر ديب ط1 دار شرقيات بمصر ١٩٩٧ ص٣٠.

علم اجتماع الأدب بصفة عامة والرواية بصفة خاصة فى القرن العشرين الذى حاول إبراز علاقة الرواية بالواقع الاجتماعى الذى تعيشه ومطورا المقولات القديمة بالإفادة من أطروحات البنيوية التى تحاول من خلال النص والعلاقات التى يقوم عليها أن تنهج هذه العلاقة القائمة بين الرواية والواقع بشكل علمى.

ويمكن شرح ما قاله صبرى حافظ نقلا عن بيرماشيرى حول العلاقة المتشابكة بين الرواية والواقع من خلال منظور المعرفة بما ذكره والاس مارتن فى كتابه المهم "نظريات السرد الحديثة" تحليلا واقتباسا من مارشال براون يقول: "ويظهر مارشال براون **Marshall Brown** فى نظرته العامة الذكية إلى الواقعية بوصفها مفهوم فترة زمنية أن المعانى المختلفة التى ألحقها النقاد بمفهوم السببية يمكن أن يرتبط بعلاقة متبادلة مع ثلاثة أنواع من الفهم للواقع ناقشها الفيلسوف الألمانى هيجل. المرحلة الأولى هى التى يبدو فيها الناس والأشياء تفاصيل عشوائية. ولا يمكن فهمها بواسطة اختبار أسبابها ونتائجها. وهى تماثل المسرودات التى تقدم فيها الوضعيات على نحو حيوى. ولكن الحياة بوصفها كلا تبدو غامضة وغير قابلة للتحكم فيها. وفى المرحلة الثانية يبدو الواقع متتالية مترابطة من السلاسل السببية سوية فى عملية ضرورية. وفى رأى براون أن المسرودات فى هذه المرحلة قد تتضمن "واقعية الصراع الطبقى حيث يكون البطل أداة التغير التاريخى وضحيته الرئيسية. ولكن ما يظهر ضروريا حين يرى عن بعد قد يبدو عرضيا فى نظر أولئك الذين يمارسونه. لأن اصطدام السببية بالأمل الإنسانى لا يمكن شرحه وتجاهله. ومرحلة الواقع الثالثة فى رأى هيجل هى التى يندمج فيها الخارجى والداخلى والعالمى والفردى. وعلى الرغم من أن ارتباط الأضداد فى "واقعية الأنماط" قد لا يكون مفهوما للشخصيات أنفسها، وتضاف القوى التى نراها تعمل داخل شخصية ما إلى القوى التى نتبينها فى الطبيعة أو المجتمع "[1].

---

(1) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد ط ١ المجلس الأعلى للثقافة بمصر، ١٩٩٨، ص ٧٨.

وبالرغم من هذا الشرح والتفسير الواضح والمنطقى إلا أنه يربط ربطا علميا بين تطورات السرد منذ أن بدأ يتجه نحو الواقع ويرصده، أى أنه شرح للعلاقة المتشابكة بين السرد والواقع حتى وإن جاء من هيجل وهو فيلسوف وقد استطاع والاس مارتن أن يفيد منه فى الربط بين السرد/ الرواية والواقع. ولكى يزيد الأمر وضوحا يقول "تتصف الواقعية كما يقول ويلك وبيكر بموقف خاص نحو العالم هو فى رأى بيكر، التزام فلسفى بنظرية علمية للإنسان والمجتمع، مخالفة للمثالية والنظرات الدينية التقليدية، وفى رأى ويلك أن "التعليمية متضمنة أو مخفية" فى هذا الالتزام، وقد يبدو متناقضا القول بأن الواقعية موضوعية ثم إضافة أنها تتخذ موقفا فلسفيا وأخلاقيا. ولكن التناقض ممكن الشرح، إن النقد الاجتماعى المتضمن فى كثير من الروايات الواقعية يمكن تسميته تعليميا، فالروايات تقدم الحياة من وجهة نظر واحدة، وهناك وجهات نظر أخرى ممكنة......وعندنا قد مثل لوكاش، لا تستعير مسرودة أصيلة الواقعية شكلها من التقليد الأدبى، ولكن تستعيده من عملية التغير التاريخى، فالعقد والشخصيات فى التخيل الواقعى ترينا ما حدث فعلا فى التاريخ [1].

ولعل هذا كان المنطلق الذى بدأ منه النقاد الاجتماعيون مثل لوكاش وتلميذه جولدمان فكرة "رؤية العالم". وخاصة فى مقولة بيكر "بموقف خاص نحو العالم" وإن كان قد طورا الأفكار تطويرا جذريا أو يمكن أن نقول أصلا له تأصيلا علميا؛ الأول فى إطار سعيه لتطوير الفكر الماركسى والجدلية والثانى بالإفادة من البنيوية. بتطور الفكر الواقعى بصورة تجعله منهجا نقديا يحاول استجلاء الموقف الخاص من العالم أو ما عرف عنه بمصطلح "رؤية العالم".

لقد حاول جولدمان أن يحول الحديث عن الأعمال الأدبية من كونها مجرد مرآة تعكس الواقع إلى منطق الأعمال الأدبية نفسها لينطلق منها أولا باعتبارها بنية متولدة يمكن من خلال شرحها وتفسيرها استجلاء علاقتها بالواقع. وبذلك نستطيع أن نوافق جابر عصفور فيما قاله وهو: "لقد طرحت البنيوية التوليد" فيما يقول

---

(1) المرجع السابق، ص ٧٩ بتصرف.

جـولدمان — مفاهيم راديكالية غيرت من وجه الدراسات الاجتماعية التقليدية للأدب (وأعنـى بهـا مـا يـشبه مـا هـو موجـود — حتى الآن — فى النقد العربى المعاصر من مـوازنات سـطحية آلـية، بـين بعـض مـضامين الأعمـال الأدبـية وبعـض الخـصائص الـسطحية لمـا يـسمى طـبقات. وقـضت أو كـادت علـى خـرافة الانعكـاس للواقـع الاجتماعـى. وأكـدت القـيمة الجمالـية للأعمـال الأدبـية فلـم تحـولها إلى "وثائـق اجتماعـية. تحاسـب علـى أساسـها ذمـم الكـتاب أو ضـمائرهم ولم تفـرض مـواجهة الطبيعة التخييلية للأعمال الأدبية بل جعلتها ملمحا لكل عمل أدبى أصيل "[1].

(٥)

فى نهاية بحثه "علم اجتماع الأدب. الوضع ومشكلات المنهج" المترجم والمنـشور بفـصول. يـشير لوسـيان جـولدمان إلى جولياكريـستيفا فـى قـراءتها لباخـتين. وأنهما معا يمثلان إضافة إلى البحث الاجتماعى التطبيقى فى الخلق الأدبـى. وأن كريـستيفا تسير فى الخط نفسه يقول: "وكما نؤكد فى دراساتنا. رؤيـة العـالم علـى مـستوى تلاحـم العمل الأدبى ووحدته كذلك تفعل كريستيفا بتشخيـصها الـسليم لهـذا الـبعد مـن البنـية العقلية للعمـل الأدبى. من حيث اتصالها بفعل جماعى، واتصالها بمعتقديه ونزعة قمع حادة، وبذلك تؤكد، أول مـا تـؤكد فـى بـرنامج دراسـتها. مـا يـرتبط بالتنوع، وما يعارض الوحدة (فيما نوافقها عليه) كل ما ليس بعد نقدى متزمت" [2].

وأظـن أن إشـارة جولدمان لها دلالتها فبالرغم من تركيز كريستيفا على الـنص باعتـباره المركـز والمـرجع، وأنهـا فـى تعريفها له أشارت إلى أنه تقاطع ملفوظات من نصوص سابقة مع ملفوظات اجتماعية وثقافية إلا أنها فى النهاية تسير فى خط جولدمان وربما أفادت منه وطورت مقولاته أيضا فى إطار التركيز علـى الـنص والقـيمة الجمالـية للعمـل الأدبـى والانطـلاق منه لاستجلاء أبعاده الثقافـية والاجتماعية عبر ملفوظاته التى تعد فى وجهة نظرها إشارات Semes

---

[1] جابر عصفور، البنيوية التوليدية فصول، مرجع سابق، ص ٩٥.

[2] لوسيان جولدمان، علم اجتماع الأدب فصول، مرجع سابق، ص ١١١.

أو علامـات دالـة تـرتبط بـصورة أو بأخـرى بالواقـع الاجتماعى والثقافى، وإن كانـت تـنطلق مـن الثقافـى فإنهـا فـى النهاية تصل إلى الاجتماعى أيضا، وإن كانت المحصلة فى النهاية نقدية.

ويـرى جـولدمان "أن كريـستيفا تتبنـى وضـعا أحادى الجانب، عندما ترى الخلـق الثقافـى، أساسـا، وإن لم يكـن علـى نحـو حـاد، باعتـباره وظـيفة للتعارض والتنوع (أى وظيفة "للديالوج" الذى يعارض "المونولوج" إذا استخدمنا مصطلحاتها) ولكـن مـا تـضيفه كريـستيفا مع ذلك يمثل بعدا حقيقيا لكل عمل أدبى مهم، يضاف إلى ذلـك أن تركيـزها علـى الـصلة القائمة بين رؤية العالم أو الفكر التصورى المتلاحم وبين الدوجماتية، لا يلفت الانتباه ضمنا إلى الطابع الاجتماعى لهذه العناصر فحسب بل إلى ما ترفضه هذه العناصر وتنكره وتدينه [1].

إذن يـرى جـولدمان أن جهـود جولـيا كريـستيفا تعـد إضـافة حقيقـية وتأسيـسية إلى رؤاه وأفكـاره، ولعـل إشـارته إلى أن مـنطلقها (الـنص فـى هـذه الحالـة) يمـثل حالـة خلـق ثقافـى لكنه فى الوقت نفسه يمثل وظيفة للتعارض والتنوع كما يمثل دمجا حقيقيا لرؤية العالم مع الدوجماتية فى تواصل خلاق بل وجـدلى لا يكتفـى بمـا يقـر بـل يـتخطاه إلى مـا يرفض وينكر، ولعله هنا يفسر جملـتها فـى تعـريف الـنص بأنه "تقاطع أو تنافر ملفوظات، وفى النهاية فإنه يرى فيما قدمته تواصلا مع ما بدأه يقول:

"وعـندما نـدمج هـذه الـتأملات فـى الاعتـبارات التى طورناها من قبل نتنهـى إلى فكرة مؤداها أن كل الأعمال الأدبية تنطوى على وظيفة نقدية؛ ذلك لأن هـذه الأعمـال تجـسد الأوضاع التى تدينها، من خلال عالم غنى متنوع من الشخـصيات الفـردية والمواقـف المتـنوعة، وهـو عالم ينظمه تلاحم البنية ورؤية العـالم علـى السواء كما أن هذه الأعمال تعبر عن كل ما يمكن أن يصاغ إنسانيا لصالح الاتجاه والسلوك الذى تمثله"[2].

([1]) المرجع السابق، ص ١١٢.

([2]) المرجع السابق والصفحة نفسها.

معنى هذا أن لابد من تضافر الجهود النقدية التى تتوافق مع بعضها فى اتجاه أقرب إلى أن يكون واحدا أو على الأقل متماثلا فإشارة جولدمان إلى الوظيفة النقدية يمكن أن يشى بما قام به تأسيسا على لوكاش ومن سبقه من منظرى علم اجتماع الأدب. وهو يلفتنا إلى جماليات العمل الأدبى كما أشار جابر عصفور. وبذلك قرب هذا العلم أو أدخله بالفعل فى حقل النقد الأدبى. وفى الوقت نفسه يرى فى جهود جوليا كريستيفا تضاما مع جهوده أو تكاملا خاصة أنها سارت فى اتجاه النقد الأدبى نفسه مع الوضع فى الاعتبار فكرة اجتماعية الأدب الكامنة فى وعيها، لكنها تركز على العلامات وسيمياء النص وأبعاده الثقافية والمعرفية" ويترتب على ذلك أنه يمكن على مستوى التحليل الأدبى أن نمضى أبعد مما مضينا، فنكشف عن العناصر المضادة، التى يجب أن تتجاوزها الرؤية المبنية للعمل الأدبى وتنظمها وبعض هذه العناصر ذو طبيعة أنطولوجية، وبخاصة الموت، الذى يؤسس صعوبة مهمة، بالنسبة إلى أى رؤية للعالم، وبخاصة الشعور الجنسى **Eroticism** بكل مشكلات الكبت التى يدرسها التحليل النفسى، ولكن هناك. وبنفس الدرجة من الأهمية. عددا من العناصر الطبيعية التاريخية والاجتماعية. وذلك هو السبب فى أن علم الاجتماع يمكن أن يقدم فى هذه النقطة إسهاما بأن يظهر لنا الأسباب التى تجعل كاتبا من الكتاب فى موقف تاريخى محدد، من بين عدد من التجسيدات الممكنة للأوضاع المضادة والاتجاهات يدينها، عددا محدودا يشعر الكاتب بأهميته الخاصة" [1].

وهذا يعنى أن الكاتب يلعب دورا مهما فى إبداع النص الأدبى أى أن الفاعل موجود، وبالرغم من محاولة كريستيفا إيعاز ذلك إلى النص إلا أن معظم آرائها التى أوردتها فى إطار رؤيتها المكثفة للنص. وربما كان ذلك لاتفاقها مع مجموعة تل كل القائلة بموت الفاعل، إلا أن المحصلة أن الفاعل/ الكاتب والمبدع موجود، وهو الذى يختار من بين هذه النصوص والاقتباسات كما يشير جولدمان فى مسألة الاختيار، وهذا ما سنتعرض له فى الفقرة التالية وتخص نجيب محفوظ.

([1]) المرجع السابق والصفحة نفسها.

(٦) (أ)

يـنقل جابـر عـصفور عـن لوسـيان جولدمان رأيه حول الأعمال الأدبية العظـيمة وأدبائهـا العظـام وهـو "كلمـا زادت عظمـة العمـل الأدبـى زاد طابعـه الشخصى؛ لأن مثل هذا العمل لن يتاح إلا لشخصية غنية قوية، قادرة على أن تفكـر فـى كل جوانب رؤية العالم وتعيش فيها، وإذا كانت رؤية العالم تظل — دومـا — فـى حالـة صنع، فإنهـا تبـزغ بـشق الأنفـس فـى وعـى المجمـوعة الاجتماعية، وتحتاج إلى الكاتب العبقرى النابه الذى يصوغها ويكشفها للوعى. وكلمـا كان العمل أكثر تعبيرا عن كاتب عبقرى، فإنه يغدو أكثر قابلية للإفهام الذاتى دون أن نحتاج إلى الإشارة إلى سيرة مبدعة ومقاصده الواعية [١]".

وبقـراءة هـذا الـنص نقف عند ملاحظة تعبر عن وعى جولدمان، وربما نقـول إنـه رد علـى مـن اسـتغرقوا فـى قـراءة الـنص بنـيويا وشكليا وانتهوا إلى مقولـتهم الشهيرة بموت الفاعل، وكان من نتيجة إلحاحهم المستمر على هذا أن سـاوى الـنقاد بـين الأعمـال الإبداعـية العالـية أو روائع الأدب وبين غيرها من الأعمـال علـى الأقـل فـى مقـولاتهم النظـرية لكنهم حين بدأوا التطبيق اختاروا روائـع الأعمـال وطـبقوا علـيها، أمـا هـو فقـد أظهر من البداية تقديره للأعمال العظيمة. ونصل فى النهاية إلى ثلاثة أمور نفهمها من خلال قراءة هذا النص:

أما أولها: الـربط بـين عظمـة الأعمال الأدبية وقدرة مبدعها التى تقف وراءهـا وبالـتالى زاد طابعـه الشخـصى، وهى يعنى بذلك قدرة المبدع على إبداع عمله العظيم. وذلك يعنى حضور الفاعل/ المبدع وبروز دوره فى العمل.

وثانيها: أنه مادام المبدع موجودا بهذه الصورة الفعالة فإن له دورا مهما فـى إبـراز رؤيـة العـالم؛ لأنـه فى رأيه وبنص كلماته "الكاتب العبقرى النابه" الذى يصوغها ويكشفها للوعى أى أنه القادر على صياغة رؤية العالم أدبا خلاقا معبرا عن وعى الذات الجمعية.

---

[١] جابر عصفور. عن البنيوية التوليدية فصول، مج١، ع ٢، ص ٩١.

وثالثها: دور القارئ، فمهمة الكاتب التواصل مع قرائه، والكاتب العبقرى هو القادر على صياغة عمل عظيم "أكثر قابلية للإفهام الذاتى" أى أن القارئ/ الناقد يمكن أن يفهم العمل ويفسره دون اللجوء إلى البحث فى سيرة مبدعه ومقاصده الواعية، ولعله يشير إلى المناهج الاجتماعية والنقدية التقليدية التى استغرقت جهود كثير من النقاد، وهذا يعنى أن إبداع الكاتب العظيم يقدم رؤيته للعالم من داخل العمل وليس من خارجه، "وإذا كان العمل الأدبى تعبيرا عن رؤية العالم وطريقة خاصة فى صياغة عالم ملموس متعين من الكائنات والأشياء فإن الأديب هو الإنسان الذى يصل إلى إدراك هذه الرؤية فى نفس الوقت الذى يخلق شكلا ملائما يتخلق من خلاله هذا العالم المتعين، الثرى بوفرته الحسية من الكائنات والأشياء المتخيلة، والثرى بوحدته الداخلية التى تصنع للعمل بنيته الخاصة" [1].

وهذا الأديب – وكما سبق أن أشرنا – يمثل ذاتا فردية متميزة، وينتج تميزها من قدرتها على تمثل الوعى الجمعى للطبقة التى يمثلها، وفى الوقت نفسه يمتلك القدرة الإبداعية على صياغة هذا الوعى الجمعى وتشكيله أدباً، ومن هنا يحدث التلاحم البنيوى بين ما هو اجتماعى وما هو جمالى وفنى "ومن المؤكد، عند جولدمان، أن الكاتب لا يعكس الوعى الجمعى، بل يطور تلاحما بنيويا لم يصل إليه الوعى الجماعى نفسه إلا بطريقة خشنة، ولذلك فإن العمل الأدبى، وإن أسس إنجازا جمعيا خلال وعى مبدعه، يكشف للجماعة عما يتحرك فى أفكارها ومشاعرها وسلوكها دون أن تعرفه، ولا يمكن أن يحقق العمل خاصيته هذه إلا بتلاحم بنيته ووحدتها، كما أن بنيته لن تحقق وظيفتها إلا بوحدتها وتلاحمها، ومن هذه الزاوية لا يبدو العمل الأدبى – من منظور البنيوية التوليدية – انعكاسا لواقع اجتماعى. بل صياغة متلاحمة لمطامح هذا الواقع، بحيث يصبح تعبيرا عن رؤية متجانسة. لا يصل ليها أفراد المجموعة

(1) المرجع السابق، ص ٩٧.

إلا فى حالات استثنائية، لذلك يقول جولدمان: "إن الكاتب العظيم (أو الفنان) هو، تحديدا، الفرد الاستثنائى الذى ينجح فى أن يخلق، فى مجال معين. هو العمل الأدبى (أو الفنى، أو الفلسفة) عالما خياليا متلاحما، أو قريبا من التلاحم، بحيث تتجاوب بنيته مع ما تتجه إليه كل المجموعة الاجتماعية" (1).

إننا بصدد الخروج من المقولات الجاهزة فى إطار فكرة "الأدب انعكاس للواقع" التى سادت فترة غير قصيرة من الزمن، والأديب الكبير أو الفنان العظيم ليس هو الذى يعكس الواقع الاجتماعى بصورة آلية كالمرآة، بل هو الذى يعيد صياغة طموحات الجماعة فى ثوب جمالى أو فى صياغة متلاحمة، أى أن هناك دورا بارزا لهذا المبدع، "وبهده الحقيقة يقترب جولدمان من إدراك طبيعة الحقيقة الاسطيقية باعتبارها تجاوزا لقطبى التنوع والوفرة الحسية من ناحية والوحدة التى تنتظم هذا التنوع فى كل متلاحم من ناحية أخرى" (2).

هذا هو سر تفوق الكاتب المبدع على غيره من الأدباء، وهو تفوق راجع إلى قدرته الفنية الفائقة على صياغة أعمال إبداعية وتشكيلا جماليا يحقق "مستويين متجاوبين بالضرورة، أ - التجاوب بين رؤية العالم باعتبارها واقعا تعانيه المجموعة - أو الطبقة الاجتماعية - والعالم الذى يصوغه الأديب.

ب - التجاوب بين هذا العالم المصاغ والوسائل الأدبية المستخدمة فى صياغته من صور، وتراكيب، وإيقاعات...إلخ" (3).

إذن على الباحث أو الناقد أن ينطلق من هذه الصور والتراكيب أى الوسائل المستخدمة فى صياغة العمل الأدبى أو الأعمال الأدبية لهذا الكاتب ليصل أولا إلى سر جماليات هذا العالم المصاغ، وثانيا إلى رؤية العالم التى تقف وراء هذه الصياغة، ومن ثم واقع المجموعة الاجتماعية أو الطبقة الاجتماعية.

---

(1) المرجع السابق، ص ٩٦.

(2) المرجع السابق، ص ٩٨.

(3) Goldman, The Hidden God, Trans, by Ihody Routledge & Kegen Poul, ١٩٧٧, P. ٣١٥.

(ب)

لا شك أن أديبنا الكبير نجيب محفوظ لا يقل قامة عمن طبق عليهم جولدمان أفكاره ونظريته الجديدة البنيوية التوليدية، وإلا ما شهدت له الأوساط العالمية حين منحته جائزة نوبل عن جدارة واستحاق لسببين، الأول: غزارة إنتاجه الروائى وتنوعه ما بين استلهام للتاريخ للواقع الاجتماعى والسياسى إلى رمزى يتناول مشكلات الواقع من خلال نماذج رمزية إلى عودة لاستلهام التراث الدينى والشعبى، أما الثانى: فهو قدرته السردية الفائقة والتى استطاعت أن تصوغ هذه التشكيلات الروائية المتميزة عبر لغة عربية فصيحة ورصينة وفى الوقت نفسه مفهومة لدى قرائه، أى أن لغة السرد نفسها تحمل هذه السمة البارعة من التناقض الذى قد لا يظهر لأول وهلة لقدرة القارئ على متابعة السرد والاستغراق فيه بالرغم من صياغته بأسلوب عربى رصين قد لا يتقنه أكثر القراء الذين يقرءونه ويفهمونه، ومع ذلك فإنهم يتجاوبون معه.

ونجيب محفوظ لا يقل عن راسين وبسكال وغيرهما (وذكرت هذين الاسمين لأن جولدمان أقام عليهما دراسته فى المنهج وذلك فى كتابه "الإله الخفى"، وإذا كان بسكال فيلسوفا فإن راسين كاتب مبدع) من حيث كم الإنتاج وغزارته فمؤلفات محفوظ تزيد على ٥٠ خمسين مؤلفا من بينها ما يربو على ٤٠ أربعين رواية عبر تاريخ طويل من الإبداع المتنوع بين روايات ومجموعات قصصية، ومقالات وحوارات، وهذا بالإضافة إلى جهوده فى السينما بكتابة السيناريوهات، وكذلك من حيث جودة هذا الإنتاج وبراعته وتأثيره فى المتلقين، وفوق كل ذلك دوره فى تأصيل الفن الروائى بتشكيلاته الجمالية المتنوعة وطرق السرد المختلفة.

وهذا الكلام ليس من باب الإطراء الخطابى. بل هو إقرار لحقيقة يدعمها كم الدراسات التى دارت حول إبداعه وإنتاجه. وتنوع مداخلها وأمامنا مستندات مهمة فى هذا الصدد. فبخصوص كم الإنتاج لدينا الدراسة الوثائقية

العلمية البيبلوجرافيا التى أعدها سامى سليمان فى مجلة فصول (عدد ٦٩ صيف – خريف ٢٠٠٦) وشملت ما يلى:

١– الكتب المؤلفة حوله، وأحصى فيه ٩٣ ثلاثة وتسعين كتابا (مع ملاحظة أنه قد سقط منه بعض الكتب بدليل كتابنا "نموذج الشخصية الدينية لنجيب محفوظ فى طبعته الأولى وهو غير مشار إليه فى هذه البيبلوجرافيا) .

٢– الكتب التى تضمنت فصولا حوله وعددها ٨٧ سبعة وثمانون كتابا.

٣– المقالات التى نشرت فى الدوريات الأدبية المختلفة وعددها ٤١٨ أربعمائة وثمانية عشر، مقالا وبحثا، ومع ملاحظة أن هذه الإحصائية بدأت بسنة ١٩٨٠، فما بالنا لو شملت المقالات التى دارت حول إنتاجه منذ بدأ ينشر إنتاجه سنة ١٩٣٨ وأشير إلى نموذجين ذوى دلالة وهما " الرجل والقمة الذى نشرته الهيئة بمناسبة حصوله على جائز نوبل ونشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب، أما النموذج الثانى فيسبق ذلك بكثير وهو عدد الهلاك الخاص بمناسبة عيد ميلاده الخمسين، ومن يتصفح مجلة الهلال عبر تاريخها الطويل يستطيع التعرف على كم المقالات التى سبقت هذا الإحصاء، ناهيك عن الدوريات الأدبية الأخرى فى مصر والعالم العربى.

ولا شك أن لهذا دلالته على ثراء هذا الإبداع الأدبى. وكونه مصدرا لاختلاف الرؤى واتجاهات التناول حوله، وقد تناول هذه النقطة جابر عصفور فى بحثه الممتع والمنشور بمجلة فصول حول نقاد نجيب محفوظ – قراءة أولية، حيث أبرز من منطلق هرمنيوطيقى/ تأويلى تلاحما بين ثراء الإنتاج واختلاف الرؤى.

ولهذا فجدير بنا أن نأخذ نجيب محفوظ نموذجا نطبق عليه منهج البنيوية التوليدية، ونحاول من خلال رصد بنى جزئية تتضام فى أعماله الروائية لتشكل بنية كلية تعبر عن رؤيته للعالم وسنختار جزئية من رؤيته للعالم وهى رؤيته للدين باعتباره مكونا أساسيا من مكونات الحياة الاجتماعية، بل إذ شئنا الدقة الفاعل الحقيقى والمؤثر فى هذه الحياة بكل جوانبها الاقتصادية والسياسية والثقافية والسلوكية أيضا.

وإذا كان جولدمان، ويوافقه جابر عصفور فى قراءته له — كما أشرنا سابقا — يرى أن الكاتب المبدع يتجاوز ذاته الفردية ليعبر عن وعى جمعى، هو وعى الطبقة الاجتماعية، فإن ذلك ينطبق على نجيب محفوظ تماما، فهو ابن طبقته البرجوازية الناشئة فى أعقاب ثورة ١٩١٩، وتمثلت بعد ذلك فى حزب الوفد الذى انتمى محفوظ إليه عضوا بجناح اليسار الوفدى كما يشير مصطفى عبد الغنى فى كتابه "نجيب محفوظ — الثورة والتصوف" حيث يقول" فهو من مواليد ١٩١٢ أى أنه شهد فى سنواته الأولى أحداث ثورة ١٩١٩، وانتمى إلى (الطبقة المتوسطة) التى عولت عليها الثورة أساسا، بل وانتمى إلى فئة (الأفندية) أى إلى مثقفى الثورة الذين لعبوا دورا جوهريا فيها...وقد تطورات سنوات النشأة والتطور إلى إيثار حزب (الوفد المصرى) والإيمان به وبزعيمه وبفكره حتى إن حرصه الشديد على قيمتى التحرر الوطنى والهوية المصرية جاء من هذا التأثير وقد تحدد انتماء نجيب محفوظ أكثر فى الأربعينيات من ارتباطه بيسار حزب الوفد الطليعة الوفدية مع محمد مندور وعزيز فهمى وغيرهما من مثقفى هذه الفترة"[1].

وإذا كان هذا كلاما يعتمد على الوثائق التاريخية، فإن إبداع نجيب محفوظ الفنى يؤكد ذلك، وبالرغم من كثرة الدراسات التى صنعته اشتراكيا مرة، وإسلاميا مرة أخرى أو ثوريا مرة ثالثة، فإن أعمال الروائية والقصصية تؤكد أنه ظل وفديا أمينا لمبادئه، ويتجلى ذلك بوضوح فى (الثلاثية) عبر مشاهد كثيرة يشيد فيها بإخلاص أسرة السيد/ أحمد عبد الجواد بدأ من الأب وامتدادا بالأبناء للمبادئ الوفدية ، وكم كانت مكانة سعد زغلول رمز الطبقة وقائد الثورة عندها، ثم فى رواية السمان والخريف حيث ينهى الرواية بمشاهد معبرة حيث ينتهى البطل إلى شارع سعد زغلول بالإسكندرية، ويقف عند التمثال فى مشهد دال على استمرار انتماء نجيب محفوظ للمبادئ الوفدية بالرغم من أن الرواية ألفت ونشرت فى الستينيات

---

(1) مصطفى عبد الغنى، نجيب محفوظ، والثورة التصوف، ط١ (الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥، ص ١٢.

فـى ظـل الـنظام الناصرى والثورة المصرية الجديدة (ثورة يولية ١٩٥٢)، واستمر ذلك فى رواية الشحاذ أيضا.

وقـد كـرس ذلـك بصورة فنية رائعة فى روايته "ميرامار" ذلك البنسيون الـسكندرى الـذى تجـتمع فـيه كـل القـوى الوطنية ممثلة فى شخصيات سكان البنـسيون، والتـى كانـت تحـوم حـول زهرة (التى نظن أنها رمز مصر فى تلك الفـترة التى انتصرت للفلاحين وللطبقة الجديدة) والتى "عرفت من لا يصلحون لها، وبهذا عرفت بطريقة سحرية الصالح المنشود"، وكان الذى يصلح لها حتى وإن كان قد بلغ من العمر كبرا وهو عامر وجدى الوفدى القديم.

وهكـذا يـبرز نجـيب محفـوظ فى أدبه الروائى انتماءه السياسى والاجتماعى الـذى بـدأه مبكرا وعاش فيه حتى النهاية وأوضحه بشكل تقريرى فى "أمام العرش" التـى حـاكم فيها الزعماء السياسيين لمصر، ويش بانتصاره للزعامة الوفدية التى تمثل الطبقة المتوسطة المفجرة لثورة ١٩١٩ وحزب الوفد على السواء.

إذن نجـيب محفـوظ يمـثل الـذات الفـردية المبدعة، ويمثل فى الوقت نفـسه الوعى الجمعى والطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها، وهو بقدرته الفنية (باعتباره كاتبا بارعا بتعبير جولدمان) استطاع صياغة هذه الرؤية جماليا.

ولا نـبالغ إذ قلـنا مـع محمود أمين العالم "إن أدب نجيب محفوظ هو أرفـع صـورة متكاملة ديناميكية نابضة لأديب عربى معاصر، يمتزج فيها المفكر بالعالم بالشاعر بالمناضل امتزاجا خلاقا" [1].

(ج)

لمـاذا إذن نأخـذ نمـوذج الشخـصية الدينـية مـنطلقا للحـديث عن رؤية العـالم عند نجيب محفوظ؟ بداية لأن الجدل ثار حول انتمائه المذهبى والعقدى فقـد سخرت بعض الدراسات حوله نفسها لإبراز اشتراكيته مثل "المنتمى" لغالى شـكرى، كمـا ركـزت دراسة محمد حسن عبد الله على الإسلامية والروحية فى

---

(1) محمـود أمين العالم، تأملات فى عالم نجيب محفوظ، ط الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠، ص ٩.

أدبـه. والأولى انطلقت مـن مـنهج الانعكـاس التقلـيدى الـذى ينطلق من سيرة الكاتب وتاريخه لقراءة أعماله، وبالتالى قد تقع فى مزلق فرض تصورات مسبقة على الإبداع الروائى وتسقط عليه توجهات القارئ/ الناقد، والثانية ربما أفادت مـن المـنهج نفسه وإن انطلقت من تأويلات بعض فقرات سردية يمكن تكريسها تحليلا وتأويليا لإبراز فكر القارئ/ الناقد أيضا.

هـذا بالإضـافة إلى الـبحث عـن "الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية" الـذى قدمـه جورج طرابيش فى كتاب يبحث فيه قضية الألوهية خاصة والدين وبصفة عامة، وهو وإن كان من خلال التركيز على مرحلة محددة تبدأ من أولاد حارتـنا وتنتهـى بميرامار، إلا أنه الأقرب إلى بحثنا هذا، والاختلاف بيننا فى أنه وقف على تحليل الرموز بالتحديد وليس بتكامل الصور والبنى.

وكما طرح الفكرة بصورة أقرب إلى التحليل الفلسفى والاجتماعى صبرى حافظ فى مقاله "الدين والفلسفة" المنشور فى العدد التذكارى للهلال ١٩٧٠".

ونحـن فى بحثنا سنحاول التركيز على الداخل بالتقاط بنى فنية ماثلة فـى الأعمال الروائية لنجيب محفوظ، وبتجميعها فى بنية كلية ننتهى إلى إطار عام يمثل رؤية العالم عنده فى هذه النقطة بالتحديد.

ولنـبدأ بأعمالـه الأولى والصورة فيها المشكلة للبنية تركز على "الكل فى واحـد" تحـت شـعار الـدين وسيطرته، فالهرم رمز هذه الصورة الكلية أو البنية الجمعـية التى تجمع الشعب كله فى برواز واحد" وهو وحى الدين الذى تخفق بـه قلـوب أهلـها، وهـو مثال العبقرية التى جعلت من وطننا سيدا على الأرض التـى تـسبح الـشمس حـولها فـى السفينة المقدسة، وسيظل أبدا الوحى الخالد الـذى يهـبط علـى قلـوب المـصريين فيؤيدها بالقوة ويلهمها الصبر ويحثها على الدين ويدفعها إلى الإبداع"[1].

---

(1) عبث الأقدار، ط٦ – ١٩٦٩، ص ٩٣.

هـذا الحـس الدينـى المدفـوع بالوحـى الذى يهبط على قلوب المصريين فـيؤيدها بالقـوة. ويلـهمهما الـصبر. ويحـثها على الدين تجسّد فى رواية عبث الأقدار فيما يعد فى "ددف" الذى (كتب سجل الأقدار ليكون من الحاكمين) [1] وتمـثل فـى صـورة إلهـية جمـيلة "مـا أجمل العينين السوداويين، إن لها نظرة إلهـية" [2]، وهـو الـذى الـتف حوله الشعب كما تجمعت حوله الأقدار لتنصره بدافـع مـن هـذه الروح الدينية التى تتعمق فى جوانح الشعب كله وليس الطبقة الاجتماعـية، وقد تكثفت الرؤية الدينية فى كفاح طيبة لتتحول إلى حب للوطن وفـناء فـيه واستعداد للدفاع عنه تحت قيادة أحَمَس الشاب المصرى الأسمر رمز الـوطن، ويعـبر الكـاهن الأكبر عن رفض الشعب كله لرسالة الرعاة بقتل أفراس البحر المقدسة وبناء معبد لإله الشر ست بجانب معبد آمون، ثم يقول صراحة: "إن آمون لا يرضى بذلك أبدا وإنه لينتظر من يخرج على رأس جيش من أبنائه لتحرير الشمال وتحقيق وحدة الوطن فيعود كما كان فى عهود الملوك السالفين" [3].

إنهـا رؤيـة طـبقة اجتماعية كامنة فى وعى كاتب فذ يستطيع أن يعبر عـنها مستلهما تاريخ أمة ارتفعت حينما امتزج الدين فى صورته العملية بطموح اجتماعـى فـى التحرر والاستقلال ويكون الدين دافعا ووحيا محفزا وليس مجرد مقولات يتصارع الناس حولها، وصورة ثورة ١٩١٩ كامنة فى وعى الأديب فهى التـى رفعـت شـعار "الـدين لله والـوطن للجميع"، وطبقته فعليا حينما اجتمع الهـلال مـع الـصليب، ولـذلك كـان التـشكيل الجمـالى المعبر عنه فى الروايات الثلاث وتجسمت بوضوح فى رواية كفاح طيبة التى يراها عبد المحسن طه بدر "دعـوة للمـصريين المعاصرين إلى التخلص من المحتلين والمستغلين كما تخلصت

---

(1) عبث الأقدار، ص٢٢.

(2) المصدر نفسه، ص١١٤.

(3) كفاح طيبة، ص١٦.

مصر القديمة من الغزاة الهكسوس، فعلاقتها بمصر المعاصرة تتساوى فى الأهمية إن لم تتفوق على علاقتها بمصر القديمة" [١].

وهكذا تتقاطع وتتفاعل الملفوظات التراثية مع ملفوظات الواقع الاجتماعى لتنتج النص المعبر عن رؤية العالم، وتصبح هذه الرموز المشار إليها علامات تحمل فى طياتها المدلولات الواسعة المعبرة عن الرؤية والتى كثفت محاولات الشعب التحرر والاستقلال للوطن وتجسدت فى ثورتى عرابى ١٩١٩، حيث تجلت فيها الروح الوطنية إلى أعلى درجاتها من التلاحم.

ولعل هذا التلاحم الخلاق بين عنصرى الأمة فى ثورة ١٩١٩ قد شكل فى وعى الكاتب بل والطبقة ضرورة وجود نموذج دينى يعبر عن رؤيتها الدينية، وهو ضرورة تمثل العقيدة الدينية سلوكا فى الأرض يقول نجيب محفوظ فى "القاهرة الجديدة" على لسان مأمون رضوان، وهو النموذج الذى وضع فيه محفوظ كل براعته الفنية فصوره تصويرا معبرا ومجسدا عن الرؤية فى آن واحد الله فى السماء.. والإسلام على الأرض ... هاكم مبادئ "[٢].

ويصفه وصفا معبرا عن الرؤية الدينية أكثر مما يرسم شخصية روائية "وكان مأمون رضوان يعالج أمور قلبه بنفس النزاهة والاستقامة اللتين يعالج بهما جميع أمور حياته". ولو أراد أن يكون عمر بن أبى ربيعة لكان، ولكنه كان ذا عفة واستقامة وطهر لم يجتمع مثلها لشاب، كان ضميرا نقيا، وسريرة صافية. كان قلبا مخلصا ينشد الدين الحق والإيمان الراسخ والخلق القويم" [٣].

هذه هى الصورة المأمولة والنموذجية التى يتمنى الكاتب فى وعيه وضميره أن تكون للدين عقيدة وإيمان، وسلوك اجتماعى وحياتى قويم ينعكس

---

(١) عبد المحسن طه بدر، نجيب محفوظ، الرؤية والأداة، ط١، دار الثقافة بـ مصر، ١٩٧٨، ص٢٣٦.

(٢) القاهرة الجديدة، ص١٠.

(٣) المصدر نفسه، ١١ - ١٢.

بالضرورة على الواقع، فاعلية وإيجابية، ويبدو أن أمله لم يتحقق، فمع توالى الأحداث، وابتعاد الناس عن الصورة الجميلة التى كانوا عليها فى ثورة ١٩١٩.

ومع ظهور الأزمات مثل أزمة "طه حسين" وكتابه "فى الشعر الجاهلى"، ثم أزمة "على عبد الرازق" وكتابه "أصول الحكم" يضيع الحلم ويتحطم، وتختلط الأمور فتختلط الرؤية، ويختفى ذلك النموذج الجميل الذى ظهر فى القاهرة الجديدة، ويتحول إلى حوارات ومجادلات فى خان الخليلى" و"السراب" و"بداية ونهاية"، وإن كانت تظهر بعض ملامحه مرة ثانية فى زقاق المدق" فى صورتين متضادتين هما صورة "رضوان الحسينى" التى تحمل بعض صفات النموذج من المهابة والوقار واحترام الناس له وموقعه بينهم، "والشيخ درويش" الذى يجسد صورة متناقضة وغير طبيعية.

السيد رضوان الحسينى إيمان وثقافة دينية صورة وفعلا، ولو تأملنا حديثه الطويل فى الزقاق والذى صاغه نجيب محفوظ تعقيبا على قول أحد محدثى السيد رضوان حول كلمة "مللت"، والذى يتضح فيه أثر الفلسفة الإسلامية التى قطع فيها محفوظ شوطا كبيرا، وكانت هدفه للدراسة قبل انشغال بالأدب وتفرغه له، وهى التى تبرز وقت اشتداد الصراع بين المذاهب الدينية، لمحاولة استخلاص الطريق خاصة أن الرواية صدرت فى الأربعينيات من القرن العشرين وهى التى شهدت بروزا لكثير من المذاهب الفكرية المختلفة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار وظل للدين صوته العالى فى هذه الحقبة بدليل بروز حركة الإخوان وانتشارها السريع وانتماء طوائف مختلفة من أفراد الشعب إليها، وكأنه استحضار لفترة الازدهار الثقافى الإسلامى فى عهد الخلافة العباسية التى شهدت صراعا أقوى وأعنف، امتزج بالسياسة ممثلا فى اعتناق الحكام لمذاهب ينتصرون لها ضد خصومهم.

إن محفوظ يستلهم التاريخ والتراث الثقافى والدينى وهو أحد مكونات وعيه الجمعى، الممثل لطبقته والمشكل لفردانيته الذاتية، وقد كانت الفلسفة الإسلامية فى ذلك الوقت مخرجا للأزمة. وهو ما عبر عنه النص وطريقة الحوار

والوصف الذى أورده نجيب محفوظ على لسان السيد رضوان الحسينى "فقد كان وجهه الأبيض يفيض بشرا ونورا تحيط به لحيته الصهباء إحاطة الهالة بالقمر، وبالرغم من أنه خسر الجاه يوم أخفق فى دراسته الأزهرية وأيس من خلود الدنيا حين ثكل الأبناء إلا أنه كان مؤمنا صادقا، وحبا صادقا وجوادا صادقا" [1].

إنه يستحضر صورة مأمون رضوان، ونحن معه نبرز وجوه التلاقى لنجمع البنى المختلفة لتشكيل الصورة المعبرة عن رؤية العالم الممثلة فى هذا البحث فى الرؤية الدينية، فهناك أولا نقطة التلاقى فى الاسم الأول مأمون رضوان، وهنا السيد رضوان الحسينى، أى أن اسم "رضوان" جامع مشترك، وبالإفادة من علم العلامات (سيميوتك) يصبح هذا الاسم علامة دالة؛ فهو النموذج المرضى عنه من الكاتب أو الذى يرتضيه ليكون رمزا لهذه الفترة، ومن أحد دلالات الاسم أيضا الرضا وهو الحل السحرى للخلاف أو الصراع بين الأشخاص أو الفرق المذهبية المختلفة كما أن اسم "رضوان" هو الاسم المشهور فى الأوساط الدينية لخازن الجنة، وهى إشارة أخرى دالة حيث توحى بأمل الكاتب المبدع فى أن تتحول الدنيا أو البلد على الأقل إلى جنة بفعل هذه الصورة وإذا أضفنا "مأمون" إلى الأول فإننا نحدث تكاملا بين الرضا والإيمان، وبين الأمن واطمئنان الناس له، وإذا أضفنا الحسينى إلى الاسم الثانى فهو من الحسن وبينه وبين الأمن والإيمان وشيجة قوية فما استحسن الناس إلا الشئ المأمون بالنسبة لهم.

أما الوصف فهناك تكامل، وتماثل بين وصف الشخصيتين؛ الصورة الجميلة، والهيئة الجسمية المتماثلة، والصفات الروحية النورانية وحتى طريقة الحوار والأفكار، وربما كان فيها استدعاء تناصيا لشخصية الحسين بن على،

---

[1] زقاق المدق، ص ٥٦.

وقد كان وصف "الحسينى" شائعا بين الأوساط على أنه ينتمى إلى الحسين رضى الله عنه.

ومن اللافت للنظر أن الأولى تبدأ هذه المرحلة، والثانية تأتى قبل نهايتها، وفى ذلك معنى الإحاطة مما يغنى عن محاولة التقاط أية صورة له فى الروايات الواقعة بينهما.

وتتوالى البنى التصويرية عبر الشخصيات، ويتحرك النموذج الدينى نحو التبلور والإسهام الفعلى فى حركة الأحداث، ولما كانت الثلاثية ذروة الإبداع الفنى لنجيب محفوظ فى تلك الفترة وفى الوقت نفسه مكثفة لحركة الأحداث، وكأنها استعراض متوازى الضلعين ضلع الإبداع الفنى، وضلع الواقع الاجتماعى، فمعظم أحداثها الفنية تمثل تكثيفا وتجميعا للأحداث الفنية فى الروايات السابقة عليها بما فى ذلك الروايات التاريخية، ويوازى هذا الضلع آخر على مستوى الواقع الاجتماعى الممثل فى دور الطبقة المتوسطة وقيادتها للأحداث ممثلة فى ثورة ١٩١٩ وتمخضها عن حزب الوفد الذى قاد الأمة ما يقرب من ٣٠ ثلاثين عاما، حتى وإن غاب فى بعض الفترات عن مشهد الصدارة، إلا أنه ظل مهيمنا بالفعل على الواقع الحقيقى.

ولذلك تأتى الرواية معبرة عن الرؤيا العامة للعالم، وفى إطار الصورة تبرز الرؤية الدينية بنية مؤسسة فى الحركتين معا، فالسيد أحمد عبد الجواد الأب ومحور الأحداث النموذج المجسد للضلعين معا يحمل هذه الصورة المتناقضة بين الاعتقاد والفعل، فهو فى أعماقه رجل متدين بدليل إصراره على متابعة أداء صلواته فى المسجد الحسينى أو يلجأ إليه عند الأزمات، ويتبارك دائما بالشيخ متولى ويعطف عليه، وأحيانا تؤثر فيه أقوال الشيخ متولى، وكأنه يمثل الكل فى واحد، ومقولة الدين لله والوطن للجميع، وينعكس تناقضه على شخصية ابنه كمال الحائر بين هذا وذاك بين المعتقد وبين الواقع نتيجة قراءاته الفلسفية وتركيز وعيه على حركة الأحداث ومحاولة فلسفتها.

وتثمر الأفكار المتناقضة عن ولادة نموذجين متناقضين أحمد شوكت الاشتراكى وعبد المنعم شوكت الإخوانى، الذى يعد امتدادا لمأمون رضوان الإخوانى فى القاهرة الجديدة، ولكنه معبر عن التحول فى رؤية العالم تجاه المسألة الدينية، فالصورة فى البداية كانت براقة وجميلة جمال مأمون رضوان، ولكن مع الممارسة، وتحول اتجاه الجماعة نحو السياسة ونتيجة الانتشار الواسع الشعبى ودخول فئات أمية كثيرة إلى الجماعة أثر فى أفكارها وتوجهاتها، وانعكس ذلك على الموقف العام وظهر ما يشبه العداء بين الوفد، قائد الحركة، وبين الإخوان القوة الصاعدة والمنافسة.

وباعتبار نجيب محفوظ المعبر عن الوعى الجمعى (الذى هو فى هذه الحالة من الوفد) فإنه يطلق عبارات الاستهجان للإخوان عبر حديث الشخصيات "فقال بازدراء: الإخوان يصطنعون عملية تزييف هائلة، فهم حيال المثقفين يقدمون الإسلام فى ثوب عصرى، وهم حيال البسطاء يتحدثون عن الجنة والنار، فينتشرون باسم الاشتراكية والوطنية والديمقراطية" [1].

ثم يجسد ذلك التناقض فى شخصية عبد المنعم شوكت بأحلى صوره، فهو الداعية الإخوانى، وهو الشخص الضعيف جدا أمام نزواته، والذى يكشف محفوظ رؤيته حوله إذ أفرد صفحات للحديث عنه يأتى فى صفحات فى الفصل السابع عشر بعد أن قدم له بنفس التوجه فى الفصل الثانى عشر، وحكايته مع الفتاة فى بئر السلم، وتجسد هذا حدثا فنيا فى زواجه من ابنة عمه، وابنة خالته فى الوقت نفسه، وموتها، ثم ارتباطه بفتاة السلم، ثم خطبته لابنة خاله ياسين وهى ثمرة علاقة زوجية متكافئة ياسين المتحرر أخلاقيا والعالمة زنوبة. ولابد أن تكون محصلة متوافقة مع مصدرها. والحقيقة أن محفوظ قد استخدم كل براعته الفنية فى تشكيل قيمة جمالية معبرة عن توجه اجتماعى فى تلك الفترة. فقد أدى الاضطراب ال قائدى من ناحية بين

(¹) السكرية، ص ٣١١.

يمين ويسار ووسط وإخوان وشيوعيين ووفد، حتى الوفد نفسه انقسم إلى وفد تقليدى وطليعة وفدية وفوق كل ذلك ملك متناقض، ما بين لهو وعبث وإطلاق لحية وتسمية بالملك الصالح، هذا الواقع المتناقض كان ماثلا فى وعى الكاتب المبدع المعبر عن طبقته الاجتماعية، وتجلى ذلك فى هذا العمل الفنى الضخم الثلاثية، وانعكس بالتالى على الرؤية الدينية حيث بلور النموذج فى صورته المتناقضة ما بين الاعتقاد والسلوك، ولعل أبلغ تعبير عن ذلك ما طرحه على لسان كمال يقول: "الدين شئ، ورجال الدين شئ أخر"، "ياله من رجل طيب؛ إنه يطمع فى أن يَحمله على مهاجمة العلم فى سبيل الدفاع عن أسطورة، حقا لقد تعذب كثيرا، ولكنه لن يقبل أن يفتح قلبه من جديد للأساطير والخرافات التى طهره منها، كفى عذابا وخداعا، لن تعبث بى الأوهام بعد اليوم، النور النور، أبونا آدم، لا أب لى، ليكن أبى قردا إن شاءت الحقيقة، إنه خير من آدميين لا عدد لهم، لو كنت من سلالة نبى حقا ما سخرت منى الأقدار سخريتها القاتلة" [1].

وبعد فترة انقطاع وتأمل واستغراق فى التفكير ومحاولة تلمس للطريق بعد التغير الاجتماعى الذى صاحب ثورة يوليه ١٩٥٢ وصدام قيادتها مع الاتجاه الدينى المحافظ ممثلا فى الإخوان، وخاصة فى أحداث المنشية ١٩٥٤، وكانت من نتيجة ذلك ظهور الرؤية الدينية الشاملة التى يمكن أن تطلق عليها مرحلة نضج الرؤية أو تبلور النموذج الكلى الذى يسع الإنسانية كلها، ممثلا فى الجبلاوى الذى اختفى، ولكنه يحرك أحداث الصراع بين التيارين التيار الدينى والروحى والتيار العلمى والعقلى، وبعد أن بسرد سلسلة الأبناء الذين استوحى أسماءهم من أسماء الأنبياء واحدا بعد الآخر ليؤصل لرؤيته التى يرى فيها أن طريق الأنبياء وهو الطريق الروحى لم يفلح فى إصلاح البشرية.

---

(١) قصر الشوق، ص ٢٩٤.

إذن ما الحل؟ يكمن الحل فى العلم والعقل المتمثل فى عرفة الذى يقتل الجبلاوى، ويحاول أن يبرئ نفسه من هذا بأنه لم يعرفه، بل قتل رجلا أسود ظنه خادما، ولكنه فى الحقيقة كان يريد أن يقتل الخرافة وكما يقول سليمان الشطى فى كتابه "الرمز والرمزية": "لقد أراد عرفة أو العلم أن يقضى على طقوس وخرافات الأديان فقضى على ذات الأديان" [1]، وهو موقف له دلالته، فقد توافق نجيب محفوظ مع التوجه الجديد أملا منه فى واقع جديد تسوده روح العلم الاشتراكية ولعله كان قد استبشر خيرا بالتصادم الذى وقع مع الإخوان (وكان محفوظ يكرههم فى ذلك الوقت كما عبر عن هذا) وفى الوقت نفسه يقترب من انتمائه قبل الثورة فقد انتمى إلى الطليعة الوفدية وهو الجناح اليسارى والثورى للوفد، ولكنه صدم بعد ذلك بتوجهاتها، وقد قال فى أحد حواراته عقب مصادرة الرواية، إنه كان يطرح تصورا فى سؤال للثوريين "هل تريدون سلوك الأنبياء أم سلوك الفتوات"؟ .

ولكن الحقيقة عكس ذلك؛ إنه كان يرسم طريقا يراه خيرا للثورة وللواقع الجديد، بمعنى أن نضع الدين فى حيز روحانى مثالى ميتافيزيقى غيبى مختف وراء الأحداث، ونسلك فى الحياة طريق العلم (عرفة) الذى يتلاءم مع الواقع الجديد، إنها رؤية العالم المنعكسة بالطبع على الرؤية الدينية.

ولما ثار الأزهر ورجاله بالإضافة إلى رجال الإخوان وغيرهم من المنتمين إلى الدين ضد نجيب محفوظ وروايته "أولاد حارتنا" بدأ يكشف عن رؤيته الدينية وقد غلفت برد فعل عنيف، وتجسدت، هذه الرؤية فى تشخيصه للدين فى صورة تمزج بين موقفه ورؤيته الدينية، وبين الواقع الفعلى حيث انتحى الدين جانبا فى البرنامج الثورى لثورة يولية ١٩٥٢. وأصبح الدين منزو فى جانب من جوانب الحياة (تكية الشيخ على الجنيد فى اللص والكلاب)، وحتى إذا لجأ الناس إليه لا يجدون عندهم إجابة شا[illegible]بة ولا مخرجا حقيقيا

---

(1) سليمان الشطى: الرمز والرمزية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، [illegible]٠٠٤، ص٣١٧.

لأزماتهم، فكلما لجأ سعيد مهران فى "اللص والكلاب" إلى الشيخ على الجنيد لا يجد عنده إلا كلمات موجزة شكلها جميل لكن تأثيرها ضعيف فلم تحل أزمة البطل المأزوم أصلا.

وفى الطريق تزداد الصورة انحدارا إذ لا نجد كلمات دينية إلا على لسان الشحاذ الذى تفنن محفوظ فى رسم صورته، وهى دميمة بكل المقاييس، وحتى يبرزه بصورة تعبر عن رؤيته يجعله يرتل آيات قليلة من القرآن ولكنه يستغرق فى جملة مكررة من المديح النبوى" طه زينة مدحه – صاحب الوجى المليحى، النصارى واليهود – أسلموا على يديه"[1]. وتتكرر كثيرا بتكرار رؤية صابر سيد الرحيمى له وفى إحدى هذه الأزمات لجأ إلى "الشيخ زندى" الذى يعيش فى غيب تحت الأرض، ومغلف بسحائب دخان البخور التى تحجب الرؤية، مما يعبر عن موقف الكاتب "الأديب البارع" من الدين أو رؤيته له إنه غيب فى غيب لا فاعلية له، وفى هذا الإطار يذهب محمود حشمت إلى أن "الأب سيد سيد الرحيمى" يمثل الرمز الدينى رمز الله فى صورته الرمزية الشاملة لكل معانى الحرية والكرامة" [2] وهو فى هذه المقولة يتفق مع سليمان الشطى الذى قال بهذا الرأى أيضا "فى الرمز والرمزية"، ومن قبلهما محمود أمين العالم فى "تأملات فى عالم نجيب محفوظ" [3]، ولكنه حين يتجسد فى شخصية يصبح هذا الشحاذ الذميم الوجه والقبيح المنظر إنها رؤية معبرة عن موقف من الحياة ورؤية للعالم تتمثل فى موقف ثابت من الدين حيث يراه غيبا فى غيب، إنه أمر روحى لا يستطيع أحد أن يتلمسه إلا فى داخل روحه أو فى عالم المثل، وحين يمارس على أرض الواقع بمارس بصورة ذميمة جدا تحمل كل المتناقضات والمثالب.

([1]) الطريق/ ٣٦.

([2]) محمود حشمت الطريق، الآداب يونية، ١٩٦٠، ص ٢٢٩.

([3]) راجع محمود أمين العالم، تأملات فى عالم نجيب محفوظ، ط١، القاهرة، ١٩٩٧، ص١١٩.

ومع هذا التغييب المستمر نعيش مرحلة الروايات الأخيرة لنجيب محفوظ الذى يجسد محفوظ فيها عالما غيبيا يستلهم فيه التراث الشعبى العربى ممثلا فى "ألف ليلة وليلة" وغيرها من بعض السير الشعبية التى عبرت عن الوجدان الجمعى العربى، وقد تمثلها نجيب محفوظ معادلة لموقف من الواقع الذى تاهت معالمه بعد هزيمة يونية ١٩٦٧ حيث كانت الصدمة مروعة، والحدث جلل، وبالرغم من انتصار أكتوبر ١٩٧٣، فإن محفوظ يبدو وكأنه غير مقتنع به أو على الأقل بعدم جدواه فى محو الآثار الخطيرة والمدمرة للنفس المصرية من جراء الهزيمة بدليل التحول غير المخطط بدقة نحو السوق الاقتصادية المفتوحة التى اعتمدت على الفهلوة ومهارة المديرين لها.

ولذلك تشكلت الرؤية جماليا فى أبطال مختفين أيضا فى كثير من روايات هذه المرحلة حتى إنه أطلق على إحدى هذه الروايات ليالى ألف ليلة، وفيها ما فيها من تأثير القوى الغيبية المؤثرة فى حركة وأحداث الواقع المعاش.

وهذه العودة لم تكن من فراغ بل كانت منطلقة من موقف سلبى بعد أن عبر بإيجابية عن موقفه الواضح فى رواية "قلب الليل" التى صرح فيها بمثلثه المشهور: (الله، العلم، الاشتراكية)، وبالرغم من أنه لم يتمكن من أن يعطينا مثالا تطبيقيا من خلال الرواية، لأن جعفر الراوى بطل هذه الرواية الذى آمن بهذا المثلث لم يستطع أن ينطلق به إلى آفاق أوسع وأرحب فى التعبير والممارسة المنتجة للأحداث.

وكانت الخاتمة بهذه الروايات التى تعبر عن موقفين للكاتب "الأديب البارع".

أما أولهما: فهو صعوبة تحقيق هذا المثلث حتى وإن خاض فيه الكثيرون وقالوا باحتمالية تحققه، لأن بين كثير من جوانب أضلاعه أمارات تعارض وتنافر.

وثانيهما: اللجوء إلى العالم اللامرئى يعنى الـ شل فى تحقيق هذا التوازن المتمثل فى المثلث المنشود. ومن ثم ضباب الرؤية. بل وفقدانها. ويصبح

الدين (من خلال الصورة التى رسمها له فى نهاية المطاف أو فى روايات نهاية الـرحلة) هلامـيا غـير محدد المعالم، وهذا ما يعبر عن فقدان الأمل فى الحل أو اليأس من إيجاد مخرج صحيح للأزمة.

وهكذا نستطيع بتجميع هذه البنى أن نشكل بنية كلية متولدة من رؤية العالم تشكل رؤية الأديب البارع نجيب محفوظ للعالم وخاصة فى جزئية الرؤية الدينية التى تمثلت فى نماذج من شخصياته أو عبر عنها من خلال صور رسمها عبر شخصيات رواياته منذ بداية رحلته الروائية إلى نهايتها.

المقدمـة

لم يشغل كاتب من الكتاب والروائيين الباحثين بمثل ما شغلهم نجيب محفـوظ فمنذ بداية ظهوره على مسرح الكتابة الروائية، وهو يلقى اهتماما كبيرا مـن الدارسـين وتـصدق هـنا مقدمة جابر عصفور فى قراءته الأولية لنقاد نجيب محفـوظ "لا أظـن أديـباً عـربيا — فـى عصرنا — الحاضر — شغل عقلنا الأدبى مـثلما شـغله نجـيب محفوظ، إن عالمه القصصى بمستوياته المتعددة — وعلاقاته المعقـدة، ورمـوزه المـراوغة — يـثير جـدلا لا يفـض، ويطرح مشكلات لا تحد، ويغذى جهدا نقديا لا يتوقف فى الكشف عن عناصر هذا العالم" [1].

وقـد تـنوعت الـرؤى والمـداخل بـين الاتفـاق والاختلاف لدرجة التنافر أحـيانا حتـى إنهـا تـصل إلى لون من التضاد عند الناقد الواحد، ذلك أن إنتاج نجـيب محفـوظ مرواغ لقرائه، ويستطيع أن يهرب من الحكم عليه وأن يجذب إلى صـفة القـارئ أو الـناقد والمفـسر مـن هنا تنوعت الرؤى حوله، ورغم تنوعها فإنهـا رضـيت عـنه كما يقول لويس عوض فى كتابه دراسات فى النقد والأدب "ومـا عـرفت كاتـبا رضـى عـنه الـيمين والوسـط واليـسار، ورضـى عـنه القديم والحديث ومن هم بين بين مثل نجيب محفوظ" [2].

ومـن هـنا تكمن الصعوبة فى الدخول إلى عالم نجيب محفوظ، فالطريق محفـوف بالمخاطـر؛ مخاطـر كثـرة المـتحدثين عـنه والدارسـين له فماذا سنقول بعـدهم، وفـيهم أعلام كبار، وقد يبدو للبعض أن مثل هذا الطريق يكون سـهلا، ولكـن مـن يقرأ الدراسة القيمة التى كتبها جابر عصفور عنه فى فصول يتخوف أكثر بسبب تنافر الآراء وتضاد الرؤى، والتى قد يتوه معها الباحث إذا فكر فى الاقتراب من هذه المنطقة الحذرة.

([1]) جابر عصفور قراءة فى نقاد نجيب محفوظ ملاحظات أولية، مجلة فصول مج١/ عدد٣ إبريل ١٩٨١ / ١٦١.

([2]) لويس عوض، دراسات فى الأدب والنقد، الأنجلو المصرية د.ت./ ٣٤٥.

والمخاطرة الأكبر، والتى نتجت عن القراءة التمهيدية لإنتاج نجيب محفوظ والدراسات التى كتبت عنه أن الباحث إذا ولج إلى إنتاجه يشده نجيب إلى أغواره هو فيتوه معه الخط الذى دخل إليه منه، ويصبح قلم الباحث طيعا للإنتاج ورموزه ودلالاته وإيحاءاته، وتتشعب الأفكار وتنفصم الدراسات، أو يحاول الباحث أن يفرض صوتا معينا على هذا الإنتاج فيستنطقه (على حد تعبير جابر عصفور) بما يريد هو لا كما يقول الإنتاج نفسه.

ولكن لابد مما ليس منه بد، وسنحاول الاقتراب منه والبحث فيه، ونحاول قدر جهدنا التماسك والالتزام بالنقطة موضوع البحث حتى نتعرف على جانب من جوانب هذا الإبداع المتميز.

ولكن لماذا نموذج الشخصية الدينية دون غيرها من الشخصيات؟ والإجابة أن هذا النموذج لم يحظ باهتمام الدارسين والباحثين — رغم كثرتهم — إلا عرضا فى خلال حديثهم عن قضايا محددة كالرمزية أو الانتماء أو الرؤية، وبالتالى لم يحظ بما يستحقه من اهتمام هو به جدير.

ثانيا: أن الدراسات التى خصصت له على قلتها — ثلاث تقريبا — لم تتحدث عن نموذج الشخصية، وإنما تناولت موضوعات محددة؛ الدين والفلسفة فى إنتاج نجيب محفوظ لصبرى حافظ فى العدد التذكارى للهلال (فبراير ١٩٧٠) وهو طرح للقضية بشكل عام منصب على أطروحات الرجل لهذين النقيضين من وجهة نظر الباحث فى أعماله الروائية، "والله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية " لجورج طرابيشى وهو بحث فى رأى نجيب محفوظ فى قضية الألوهية خاصة والدين بصفة عامة من خلال أعمال مرحلة محددة تبدأ من "أولاد حارتنا" وتنتهى بنهاية المرحلة الرمزية أى أنها لم تبحث عن القضية التى تعد جزءا أساسيا وفاعلا فى رواياته منذ أول رواية كتبها إلى آخر رواية، و"الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ" لمحمد حسن عبد الله، وبالرغم من مرورها على معظم إنتاج نجيب محفوظ حتى صدرر هذا الكتاب فى

أواخر الستينات إلا أنها جاءت أشبه بالدفاع عن عقيدة نجيب محفوظ، وكرأى معارض لمن وصفوا نجيب بالاشتراكية.

ثالثا: إن من درسوا موضوع الشخصية وبنائها ورمزيتها ركزوا على الشخصيات المحورية أو الأساسية فى رواياته"، وأغفلوا فى كثيرا من الأحيان، الشخصيات الأخرى (الثانوية) ظنا منهم أنها مجرد سنادات للدعائم الأساسية. مع أنهم فى ذات الوقت يتحدثون عن واقعية الكاتب وتعبيره عن عناصر الواقع بدقة، ومعنى هذا أن هذه الشخصيات تلعب دورا لا يقل أهمية عن الشخصيات الأخرى وأحد نماذج هذه الشخصيات نموذج الشخصية الدينية.

ونقصد بنموذج الشخصية الدينية تلك التى تلتزم فى سلوكها عبر مجرى أحداث الرواية بفكر دينى أيا كان المذهب الدينى الذى ينتمى إليه، أو يوحى مظهرها بانتمائها إلى الدين الإسلامية، وبالطبع سيكون التركيز على النماذج التى تنتمى إلى الفكر الدينى الإسلامى، لأن نجيب محفوظ مسلم، وتركيزه جاء واضحا على هذا الفكر دون غيره، ولأن الباحث أيضا مسلم ويمكنه بالتالى الالتقاء مع الكاتب على أرضية واحدة حتى يستطيع أن يستوعب ويحلل، بل ويدرس هذه الشخصية وفكرها، كما أن الإنتاج يكاد يخلو من النماذج التى تمثل الأديان الأخرى إلا فى حدود ضيقة وكانت غالبا غير متمسكة بعقيدتها إلى الدرجة التى جاءت عليها الشخصية المسلمة.

وسنحاول أن نتتبع هذه الشخصية منذ أول مرحلة كتب فيها نجيب محفوظ الرواية وهى المرحلة التاريخية وحتى المرحلة الأخيرة من إنتاجه لأن نموذج هذه الشخصية متطور بتطور إنتاجه، وراصد لتطور الفكرة عنده، وظهورها فى تجليات مختلفة تعبر عن تطور الواقع نفسه ومدى التحام الكاتب بواقعه ولذلك جاءت الدراسة فى (٦) ستة فصول: جاء الفصل الأول منها بعنوان الكل فى واحد، وهو ما يعبر عن نموذج الشخصية فى المرحلة التى استلهم فيها التاريخ؛ ليعبر عن رأى فى الواقع، ثم كان الفصل الثانى بعنوان مرحلة التكون، وهى التى بدأت فيها تتشكل مثلها فى ذلك مثل باقى

شخصيات نجيب محفوظ فى هذه المرحلة. حيث بدأ يخطط لشخصيات روايته الكبرى "الثلاثية" عبر شخصيات هذه المرحلة حتى تتبلور فى الثلاثية معبرة بوضوح عن رؤيته الفكرية والفنية، ولهذا جاء الفصل الثالث بعنوان التبلور حيث تتبلور الشخصية بل وكل شخصيات نجيب محفوظ فى هذا العمل الفنى الكبير وتظهر كأوضح ما يكون فى آخر أجزاء الثلاثية "السكرية" متمثلة فى نماذج جيل الشباب "الأحفاد" بوضوح.

ويأتى الفصل الرابع بعنوان "النضج" ؛ الرمز الكلى وقد خصص لدراسة نموذج الشخصية فى رواية "أولاد حارتنا" باعتبارها تمثل نضج الرؤية الفنية والفلسفية للكاتب، ودمجه بين الفن والفلسفة ليعبر عن نفسه ككاتب قدير له رؤية محددة وفى الوقت نفسه تفلسف الواقع المعاش، وتكون الشخصية فى حالة فعل دائم بحثا عن الحقيقة.

ويليه الفصل الخامس وقد جاء بعنوان "رد الفعل" وخصصته لصورة الشخصية فى أعماله الرمزية الستة، وإن كنت قد كثفت البحث فى ثلاث منها باعتبار وضوحها فيها ودلالتها على حالة رد الفعل التى انتابت الكاتب من جراء منع نشر رواية أولاد حارتنا فى مصر خاصة ومازالت حتى الآن.

ويتحدث الفصل السادس عن النموذج فى المرحلة الأخيرة. وارتباطه بالغيب من خلال التركيز على عمل واحد بصفة أساسية مع المرور العابر جدا على باقى الروايات، وهذا العمل تظهر فيه بوضوح رؤية الكاتب المعبرة عن اليأس من وجود الشخصية على أرض الواقع، فأصبح يبحث عنها فى العالم الخفى، فوجد تأثيرها مروعا.

وأرى أن المنهج التفسيرى الذى يعتمد على تفسير النصوص، والخروج من هذا التفسير بنتائج محددة هو أنسب المناهج لهذا البحث، ومن ثم كان المنهج الذى اعتمد عليه معظم الباحثين الذى تناولوا نتاج الرجل بالبحث والدرس ونحاول أن نربط هذه النتائج بظروف الواقع التى عاش فيها الكاتب والتى أنتج فيها هذا العمل أو ذاك.

وبالرغم من أن البحث ينطلق أساسا من فكرة "رؤية العالم" التى تبناها علم اجتماع الأدب وكرسها تحديدا لوسيان جولدمان فى بحوثه المختلفة التى حاول فيها أن يطور أفكار من سبقوه مثل جورج لوكاش وغيرهم وفى سبيل ذلك ظهرت البنيوية التوليدية التى تحاول أن ترصد البنى المختلفة التى تمكن عن طريق تأويلها أن تشكل رؤية العالم عند هذا الأديب إلا أن الباحث لا يمكنه الوصول إلى هدفه إلا عن طريق التفسير والتأويل باعتباره أداة فعالة فى قراءة الأدب ودراسته.

ولابد أننا سنفيد من كل الجهود التى سبقت فى قراءة نجيب محفوظ، وسيظهر ذلك فى ثنايا الكتاب، وقد لا يظهر ولكن هذا لا يعنى أننا لم نقرءها فقراءتها أمر مفروغ منه، ومن ثم فإننا سنضعها فى ثبت المراجع، ولن نضع إلا ما أفدنا منه فعلا.

ولا أستطيع أن أدعى تميزا عمن سبقونى إلى نجيب محفوظ بحثا ودرسا ولا أدعى أيضا إمكانية الإحاطة بالموضوع بكل دقة لا تحتمل الخطأ، بل هو جهد يقع تحت طائلة النقد، إن هذه الدراسة ما هى إلا "حصاة فى بحر هائج" (وليسمح لى سيد حامد النساج باستعارة هذا التعبير الذى هو عنوان لأحد كتبه)، لأنى وجدته أصدق تعبير عن هذه الدراسة، والذى أتمنى أن تكون خطوة تحظى بالاهتمام من جانب الدارسين والقراء، اهتمام يتمثل فى قراءة متأنية تتبعها توجيهات لى حتى أستطيع أن أقف بعد ذلك على أرض صلبة وأنتفع بها فيما أنوى وأطمح من دراسات مقبلة.

كما أتطلع إلى القيام بدراسة موسعة للشخصية الثانوية التى لم تحظ فى نظرى بما تستحقه من اهتمام فى عالم نجيب محفوظ الروائى.

والله أسأل أن يوفقنا لما يحبه ويرضاه

د. محمد على سلامة



الفصل الأول

مرحلة الكل فى واحد
النموذج فى حالة امتزاج مع المجموع



بالرغم من أن هذه المرحلة تعد البداية لنجيب محفوظ فى عالم الرواية، إلا أنه شاء أن يلبسها ثوب التاريخ المصرى القديم ليعبر عن التاريخ المصرى الحديث ينطلق من الماضى ليصل إلى الحاضر. وقد اختار مناطق محددة من هذا التاريخ القديم يصح أن تكون معادلا حقيقيا لحال الواقع المصرى فى التاريخ الحديث، ولذلك جاءت هذه البدايات قوية مقدمة نجيب محفوظ إلى عالم الرواية أفضل تقديم.

وكما قلنا فى المقدمة إن نموذج الشخصية الدينية فى هذه المرحلة وكل المراحل يحمل بعدين : الرؤية الشخصية التى ينطلق منها فكر نجيب محفوظ، والصورة العامة التى تعيش على أرض الواقع أو تعكس صورة الواقع، ويتفاعل الاثنان الخاص والعام لينتج لنا الصورة التى يريد أن يعبر عنها، وفى المرحلة التاريخية تحديدا نرى أن الدين جزء من الحركة الكلية للمجتمع، ولذلك لا يتميز فيها شخص بهذه السمة. حتى الكهنة الذين يمثلون الصورة الدينية فى هذا الواقع القديم، كانوا جزءا فى النسيج العام، منهم المهندس ومنهم المفكر ومنهم العالم ومنهم الأديب، فالمعابد كانت بوتقة الفكر ومشرفة على الحياة العملية ومتفاعلة معها. ولم تكن منعزلة عنها قاصرة همتها على الطقوس الدينية.

(١)

ولتكون الصورة أوضح نتناولها بالتفصيل من خلال روايات هذه المرحلة وعلى الأخص "عبث الأقدار"، و"كفاح طيبة" وهما يعطيان هذه الصورة فى أوضح معانيها، فالأولى معبرة عن واقع التفاعل التام والالتحام الكامل بين الملك الإله وبين الشعب، بالرغم من أن المحور الأساسى لها هو محاولة الملك الفرعون محاربة القدر الذى تمثل فى نبوءة وراثة العرش لأحد أفراد الشعب من غير الأسرة الفرعونية، إلا أن صورة الملك، فى هذه الرواية ليست بالصورة الجبارة القاهرة، بل إنه فى أحيان كثيرة يتفاعل مع الشعب ويتفاعل معه الشعب، وينتج عن هذا التفاعل الهرم الأكبر لخوفو، فهو رمز لهذا التلاحم، ويعبر عن ذلك نجيب محفوظ على لسان الفنان المعمارى الذى صمم الهرم

وأشـرف علـى تنفـيذه تلبـية لـرغبة الملـك "لقـد شيد اليوم يا مولاى شعار مصر الخالـد وعنوانها الصادق، فهو ابن القوة التى تربط شمالها بجنوبها، وهو وليد الصبر الذى يغمر صدور بنيها جميعا من الضارب الأرض بفأسه إلى الكاتب على الـورق بقلمـه، وهو وحى الدين الذى تخفق به قلوب أهلها، وهو مثال العبقرية التـى جعلت من وطننا سيدا على الأرض التى تسبح الشمس حولها فى السفينة المقدسـة، وسـيظل أبـدا الوحى الخالد الذى يهبط على قلوب المصريين فيؤيدها بالقوة ويلهمها الصبر، ويحثها على الدين، ويدفعها إلى الإبداع" [1].

وهـذا الحديث معبر إلى أقصى درجة عن الواقع والحلم، عن واقع مصر الذى عاشته إبان ثورة ١٩١٩ متمثلة فى هذا التلاحم الرائع بين جميع طوائف الـشعب، والحلم فى بناء صرح جديد يكون رمزا لهذا التلاحم، وبالرغم من أنه فـى القـصة تم بـناء علـى رغبة الملك الإله إلا أنه فى النهاية حمل هذا المدلول الذى عبر عنه المعمارى العظيم فى هذا الحديث الذى جمع خصائص المصريين. القوة — الصبر — الدين — العبقرية.

وهذا يبين رأى نجيب محفوظ فى المصريين وفى بناء الأهرام الذى رأى بعـض الـناس أنـه عـنوان عـبودية هـذا الـشعب والتـى تمـتد جذورهـ إلى عصر الفـراعنة. فطـرح لها فى هذه الرواية مفهوما آخر فسره قبل ذلك فى نص آخر مـن الـرواية علـى لـسان المعمـارى نفـسه حـين قـال: "أمـا طائفـة المـصريين، وغالبيـتهم مـن مـصر العلـيا، فهم أناس ذو عزة وكبرياء وجلد وإيمان، تحملهم للعـذاب عجـيب وصـبرهم علـى الشدائد صارم، وهم يعلمون ماذا يفعلون وتؤمن قلـوبهم بأن العمل الشاق الذى يهبونه حياتهم واجب دينى جليل وزلفى للرب المعـبود، وطاعـة لعنوان مجدهم الجالس على العرش فمحنتهم عبادة، وعذابهم لذة، وتضحياتهم الجبارة فرض لإدارة الإنسان السامى على الزمن الخالد" [2].

---

(١) عبث الأقدار، ط٦، ١٩٦٩، ص ٩٣.

(٢) عبث الأقدار/ ١١.

هذا هو المفهوم الذى يراه نجيب محفوظ فى المصريين، وهو هنا لا يتحدث عن المصريين القدماء فقط ولكنه يتحدث عنهم فى كل عصر. إنهم يرون فى الجالس على العرش رمزا من رموز انتمائهم الدينى والوطنى. ويفعلون ما يفعلونه من أجل هذا المعنى وليس عبودية لهذا الجالس، وربما يكون ذلك تفسيرا لموقف ثورة ١٩١٩ حيث ركزت اهتمامها على الاستقلال ومحاربة الإنجليز ولم ينل الملك منها نصيب كبير، وإن كان الحلم مازال ماثلا فى ذهن الكاتب حيث أراد أن يكون الحاكم من الشعب وليس غريبا عنهم أو مفروضا عليهم، فكان "ددف" البطل الذى حاول الملك مقاومة وراثته للعرش ابن كاهن من الكهنة، ويتربى بعد ذلك فى بيت أحد عمال الملك العاديين، يمثل "ددف" فى نظرنا الشخصية النموذج الذى نريد أن نتحدث عنها، وليس هذا تعسفا منا، بل قراءة متأنية للرواية، فهو ابن (من رع) الكاهن الأكبر لرع معبود أون، وأما أمه فالسيدة الشابة رده ديديت التى تزوجها الكاهن الأكبر لتلد له هذا الطفل الذى كتب فى سجل الأقدار من الحاكمين" [1] ومعنى هذا أنه ينتمى إلى الأصل الدينى، فأبوه الكاهن الأكبر لرع، وأمه من أفراد الشعب، وبذلك تمثل فيه الصورة الدقيقة لنموذج الشخصية كما عبرنا عنها فى العنوان، فهو ممثل للكل ولذلك لا عجب أن يفشل الملك الإله بكل قوته وجبروته فى القضاء عليه، بل إنه ينصبه حاكما بنفسه حينما يوليه العهد ويزوجه من ابنته.

وربما كان لهذه الصورة جذر فى تفكير نجيب محفوظ متمثل فى شخصيات الأنبياء، فهم ينتهون دائما إلى نسب شريف دينيا إذ هى سلالة متواصلة من الاصطفاء الإلهى (إن الله اصطفى آدم ونوحا وآل إبراهيم وآل عمران على العالمين، ذرية بعضها من بعض والله سميع عليم) [2]، كما أنهم بحسب الصورة الواقعية أبناء أناس فقراء، وكان بعضهم رعاة، حتى يستطيعوا العيش

---

(1) المصدر نفسه، ٢٣.

(2) آل عمران.

من كدهم ليضربوا للناس المثل فى السعى من أجل الرزق وعدم التواكل فيتناقض سلوكهم مع المنهج الذى حملوه فى رسالاتهم.

يحمل "ددف" فى شخصيته بعض هذه الملامح، ولا ندعى أن نجيب محفوظ قصد هذا تماما حتى لا نحمله فوق طاقته وإنما هى رؤية شخصية منا نحاول فيها استيضاح النموذج والذى ربما لم يذهب بعيدا عما أراده نجيب وإلا لماذا جعله طوال حياته متوافقا تماما مع الصورة التى وضعها له الكاتب، إذ لابد أن تستمر فيه روح الالتزام والتدين المعبرة عن تواصل فكر وحياة أبيه فيه، حتى إذا أحب فإنما يحب المثال، ويخجل أن يخدش جماله وحياءه لأنه يرى فيه تمثيلا لصورة الجمال الإلهى، "ما أجمل العينين السوداوين.. إن لها نظرة إلهية" [1] وهذه هى الصورة، ولما رأى الجمال على الطبيعة هام به، وظل على هيامه حتى ساعدته الأقدار على الوصول إليه، وكان وصولا شرعيا معبرا عن انتصار القدر.

ولو رصدنا الظروف التى ساهمت فى تكوينه كلها لوجدناها ترفد كلها فى صنع هذا النموذج على هذه الصورة التى أرادها الكاتب له. فهو ابن الكاهن، وربته الخادمة بعد أن تركت أمه لقطاع الطريق من الرعاة. لا خيانة لها، ولكن خوفا عليه، ثم عاش بين إخوة له ليس له أدنى علاقة أخوة حقيقية بهم. ولكنها علاقة ارتفعت فوق الأخوة الحقيقية ليصور لنا الكاتب فى النهاية هذا الرباط الذى يربط بين أبناء الشعب والذى يعلو على روابط الدم والنسب. فالذى يربيه مفتش الأهرام (بيشارو) ويعامله كأبنائه تماما لا يفرق بين أحد منهم. وأبناء المفتش نافا (الفنان) (وخنى) الذى دخل إلى عالم الكهنوت مبكرا، وها هى الصورة تكتمل، هو (ددف) يسلك عالم الجندية وأخواه فى التربية واحد فنان، والآخر كاهن، والأب مفتش أى موظف، والأم كانت خادمة عند الكاهن ثم صارت زوجة للمفتش. أى أن (ددف) يظل يحمل بين طياته خاصية

---

[1] عبث الأقدار/ ١١٤.

تواصل الصورة الدينية فيه، ليس هذا فحسب بل يحمل ملامح الشخصية المصرية عامة، والتى عبرنا عنها فى البداية بصورة الامتزاج، "الكل فى واحد"، ولكنه فى النهاية سيكون المخلص. ومن ثم كان لابد أن يسلك الجندية، حتى تكون معبرة إلى هذه النهاية الحتمية للنبوءة القدرية، ولا ندرى هل يريد نجيب محفوظ أن يشير إلى أنه كان من الضرورى أن تسلح الثورة بسلاح حتى تتمكن من تحقيق مآربها كلية؟ حيث لابد فى الواقع المعاصر أن تستند القوة السياسية إلى قوة عسكرية؟ أم أنها استلهام للتاريخ يؤدى إلى استشراف المستقبل حيث نجحت القوة العسكرية فيما بعد فى تحقيق ما فشلت فيه القوة السياسية وحدها؟

لا نستطيع الجزم بذلك، ولكن الشئ المؤكد أن نجيب محفوظ وهو يذهب إلى الماضى كانت صورة الحاضر ماثلة أمامه وفى وعيه، بكل أبعادها واقع الملك، واقع الشعب؟ ويبدو أنه يصدق عليه فى هذا الصدد قول هيجل: "إن التأريخى لا يكون تأريخيا إلا عندئذ...عندما نستطيع اعتبار الحاضر بصورة عامة نتيجة تلك الأحداث التى تؤلف فى سلسلتها الشخوص أو الأفعال المطروحة حلقة جوهرية.. لأن الفن لا يوجد من أجل مجموعة صغيرة مغلقة من القلة المتمتعة بامتياز الثقافة، بل من أجل الأمة بأكملها، وما يصح، على أية حال، بالنسبة للعمل الفنى بصورة عامة، ينطبق أيضا على الجانب الخارجى من الواقع التاريخى المطروح، كما يجب أن يوضح لنا، وأن يكون سهل المنال بلا معرفة واسعة، بحيث نستطيع نحن المنتمين إلى عصرنا نحن وأمتنا أن نشعر بالانسجام فيه، وألا يكون مضطرا إلى التوقف أمامنا كما لو كان أمام عالم غريب غامض" [1].

---

(1) جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ت دكتور صالح جواد الكاظم، ط دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨، منشورات وزارة الثقافة العراقية ص ٦٣.

ولا شك أن كل ذلك كان ماثلا فى ذهن نجيب محفوظ فهو لم يؤلف عملا تاريخيا ليكون تاريخا بل يكتب العمل الفنى لأناس من الواقع الحاضر. وبالتالى يريدهم أن يتفاعلوا معه، ومن هنا تأتى إضافاته للتاريخ، أو إسقاطاته عليه، ولذلك أورد بعض العبارات التى لم تكن مستعملة فى ذلك الوقت بل هى من استيحاء الثقافة الإسلامية مثل "الصحابة"، "يعلم الغيب"، "ويقول للشيئ كن فيكون"، وعبارات كاملة مثل "جلت قدرة الآلهة وتعالت معجزاتها فى السماوات والأرض" [1] ومثل هذا كثير لا داعى لحصره هنا.

كما أننا نرى توافقا بين بعض أحداث مصر ومختصر أحداث هذه الرواية فبعد أن كان الخديو فى أثناء الثورة العرابية يحارب الشعب ويسخر منه ويهزأ به متمثلا فى أولئك الضباط بقيادة عرابى وهو ابن من أبناء الشعب. فإن الملك فى النهاية واستجابة لمطالب الشعب هو الذى يولى سعد زغلول رئاسة الوزارة. وليس هذا تحميلا للنص ما ليس فيه أيضا بل أنه محاولة إيجاد تواز بين خط الأحداث فى الرواية وخط أحداث تاريخ مصر الحديث؛ فخوفو يحارب القدر المتمثل فى ذلك الطفل من الشعب الذى سيرث عرشه، وفى النهاية هو الذى يوليه العهد بنفسه بعد قتل ولى العهد، إن التاريخ الحاضر يمثل بين يدى أحداث الرواية المستلهمة من التاريخ الماضى ليعيش الاثنان معا فى وجدان القارئ.

وبقدر ما امتزجت الثقافات فى ذهن الكاتب بقدرها ما امتزجت أيضا فى الرواية. سياسة ودين وتاريخ وثقافة وقوة عسكرية وحكمة، كل هذا المزيج فى الرواية ما هو إلا صدى لهذا المزيج الثقافى التى بدأت تترعرع أشجاره فى أرض مصر. والتى كانت السبب فى انصهار الشخصية الدينية سواء كانت ممثلة فى الكهنة، أو فى شخص "ددف" فى المجتمع ككل ليصبح من الصعب التمييز بين أى منها.

---

(1) عبث الأقدار/ ٣٠.

ولأن هـذه البداية فقد رسم نجيب محفوظ نموذجا واضحا لما يجب أن تكون عليه الشخصية الدينية والدين بصورة عامة، إنها شخصية فعالة وممتزجة بحـب الـوطن، والـدين سـلوك إيجابـى خـلاق لا أقـول يتـشدق بهـا ويختلف حـولها، بل عقيدة وعمل، إنه دين فى القلب وتطبيق فى الواقع، وحب الوطن والعمل من أجله جزء أساسى من العقيدة وتطبيقها.

(٢)

وإذا كـان الـتفاعل الكامـل بـين الفـرعون وبـين كهنته فى هذه الرواية سـببا مـن أسباب الاستقرار الذى نعم به الملك الإله فترة طويلة، فإن انفصالهما والصراع بينهما كان سببا فى سقوط الملك فى رادوبيس، ولعل عبث الملك بالقيم والأخـلاق التـى كانـت تمـثل جـزءا مـن معـتقدات هـذا الشعب وكانت القيادة للكهـنة لـيس باعتـبارهم رجال الدين فحسب، بل لأنهم يمثلون الرموز الفكرية فـى شـتى مجـالات المعـرفة والـثقافة [1]، ولذلك نجحوا فى جمع شمل الناس حولهم وانتصروا فى النهاية على هذا الملك العابث.

ومـرة ثانـية نقول إن الحاضر ماثل فى ذهن الكاتب وهو يقع على هذه المـنطقة مـن تاريخ مصر القديم والتى حدث فيها صراع بين الملك وبين الكهنة، وقد كتبت الرواية فى وقت شهد كثيرا من التصرفات غير المسئولة من الملك مما أحدث اهتزازا لصورته فى نظر الشعب، وكان لابد للكهنة وهم قادة الشعب أن يواجهـوا هذا ليس من واقع المسئولية الدينية ولكن من واقع مسئولية مزدوجة، فهـم أولا الـرموز التـى يحترمها الشعب ويثق فيها، وهم فى تاريخ مصر القديم الـسند الحقيقى للملك، وبالتالى عليهم واجب الدعم له لأنه ممثل الفرعون الإله الأكبر فى نظرهم، ولابد أن يحافظ على هذه الصورة، فإذا أفسدها فلا يجب أن يبقى بل لابد أن يسقط.

---

[1] سليمان الشطى: الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ، ط١، ١٩٧٦، ص٤٥-٤٦.

وإذا كان سقوط الملك يعنى انتصار الكهنة فى ذلك الصراع الدائر بينهم وبينه لا من منطلق الصراع بين السلطة الدينية وبين السلطة الزمنية كما يطلق عليها سليمان الشطى أى السلطة السياسية، فإن هذا الانتصار يعنى ببساطة الفاعلية الإيجابية للكهنة، ولم يكن بسبب إفساد فرعون وإنزلاقه فى هاوية الانحلال [1]، ولكن كان بسبب هذا الدور الإيجابى الذى لعبوه فى التاريخ القديم "فمهتهم لم تكن محصورة فى رفع الدعوات وإقامة الصلوات، فجهودهم تتجاوز هذا إلى التمدد فى شريان الحياة، وإيجابيتهم تتخطى الوقوف والجمود فليس من العبث أن يكون "ددف" رجل القدر فى رواية "عبث الأقدار". ابن كاهن "رع" كما أن مسلك ذلك الكاهن حيث فضل قتل نفسه على أن يرتكب جريمة قتل تدل على نبل هذا الرجل وتضحيته" [2].

وهذا صحيح إلى حد بعيد، فلم يكن الكهنة أو رجال الدين بالمصطلح المعاصر — بمعزل عن الحياة والناس، بل كانوا مندمجين معهم ممتزجين بهم، ولعل هذا يوضح أمرين: الأول: صحة العنوان الذى اخترناه "الكل فى واحد" الامتزاج.

والأمر الثانى: ربما تكون هذه هى الصورة التى تمناها نجيب محفوظ للواقع ولرجال الدين، فى الوقت الحاضر. لا يريدهم سلبيين، بل يريدهم ملتحمين مع الشعب، فاعلين معه، وهى الصورة التى ألح عليها بعد ذلك فى روايته التاريخية الثالثة، كفاح طيبة.

وتتضح فى هذه الرواية صورة الكل فى واحد بدرجة كبيرة، تلاحم بين الملك سليل الآلهة، والكهنة والشعب، وتوحدهم أمام العدو الذى جاء يغتصب أرضهم، ويغتصب حقوقهم، ويدنس مقدساتهم، وهنا نرى المقدسات الدينية بمثابة رمز الوجود المصرى كله، إذ تقترن عند كل من الفراعنة والرعاة بالوجود

---

(1) محمد حسن عبد الله: الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ، ط. مكتبة مصر. ١٩٧٨، ص ٤٤.

(2) سليمان الشطى: الرمز والرمزية، ص ٤٥.

فحينما يرسل ملك الرعاة رسوله إلى سيكننرع بثلاث طلبات تمثل طعنة فى العقيدة التى يعيشون عليها؛ وهى قتل أفراس البحر المقدسة، وبناء معبد لست إله الشر إلى جانب معبد آمون إله الخير، والتنازل عن التاج الأبيض؛ ولذلك رد عليه الملك بقوله "أيها الرسول : إن رسالتك تنطوى على خطب خطير يمس عقيدتنا وتقاليدنا" [1].

ثم يأتى رد الكاهن الأكبر "نوفر آمون" فى المجلس الذى عقده سيكننرع ليتدبر هذا الأمر الخطير الذى يقوض المملكة والحياة والدين معا، يأتى هذا الرد معبرا عن هذه الفكرة التى أشرنا إليها يقول: "مولاى..إن الرب آمون لا يرضى أن يشيد إلى جانب معبده معبد لإله الشر ست، ولا أن ترتوى أرضه الطاهرة بدماء الأفراس المقدسة، ولا أن ينزل حامى مملكته عن تاجه، وهو أول حاكم للجنوب توج به رأسه بأمره .. كلا يا مولاى، إن آمون لا يرضى بذلك أبدا وإنه لينتظر من يخرج على رأس جيش من أبنائه لتحرير الشمال، وتحقيق وحدة الوطن فيعود كما كان فى عهود الملوك السالفين"[2].

هذا الامتزاج الواضح بين الدين ورموزه، والمجتمع ورمزه إنما يبين إلى أى حد كان هذا التفاعل المستمر بين جميع الأفراد، ويعكس فى الوقت نفسه صورة الحاضر المأمولة فى ذهن نجيب محفوظ، فهو يتمنى هذا على أرض الواقع، وحلمه فى تحقيق استقلال وحرية الوطن مما جعل عبد المحسن بدر يضع الرواية تحت عنوان رسالة من الماضى للحاضر ويوضح ذلك فى قوله : "والواقع أن رواية كفاح طيبة وإن كانت تتحدث عن فترة من تاريخ مصر القديم إلا أنها فى حقيقتها لا تحاول تفسير تاريخ مصر القديمة أو بعثه أكثر مما تحاول توجيه رسالة من الماضى للحاضر، هى دعوة للمصريين المعاصرين إلى التخلص من المحتلين والمستغلين كما تخلصت مصر القديمة من الغزاة

---

(1) كفاح طيبة، ط٦، ١٩٦٧، ص ١٤.

(2) المصدر نفسه، ١٦.

الهكسوس، فعلاقتها بمصر المعاصرة تتساوى فى الأهمية إن لم تتفوق على علاقتها بمصر القديمة" [1].

وإذا كان عبد المحسن بدر قد خص هذه الرواية بهذه الصلة المباشرة بالحاضر فإننا نرى أن الروايات التاريخية الثلاث كانت كلها متصلة بالحاضر اتصالا وثيقا، بل لعنا لا نذهب بعيدا حينما نقول إنها صدى للأحداث التى وقعت فى تاريخ مصر الحديث، وربما تكون رواية كفاح طيبة أوضحها صورة حيث دار الصراع فيها بين مستعمر أجنبى وبين شعب يناضل من أجل حريته واستقلاله، وهى صورة واضحة تماما فى الواقع المعاصر الذى كتبت فيه الرواية. كما أنها تعد تعبيرا عن تفاعل الرؤية الخاصة للمؤلف مع واقعه فى ضرورة الكفاح من أجل التحرر. ولما لم يكن من سبيل إلى طرح هذه الرؤية فى صورة مباشرة فإنه ألبسها قناع التاريخ فى أسلوب جيد يمزج بين الماضى والحاضر.

وقد جاء البطل المخلص فى هذه الرواية نموذجا آخر لددف فى رواية عبث الأقدار مع الفارق بينهما، فهو نموذج تلاحم الشعب ملكا وكهنة وشعبا، ومن ثم لا يخلو من الرمز الدينى فهو سليل الفراعنة وحفيد سيكننرع الذى كان مؤيدا من قبل الكهنة وعلى رأسهم الكاهن الأكبر، وهم الذين أيدوه، وهم الذين حافظوا على جسده حين قتل من العبث يعاونهم فى ذلك القائد بيبى وأودعوا عرشه ورفاته فى المعبد المقدس. وحينما عاد فى صورة التاجر النوبى أسفينس نجده يلتزم بالأخلاق الدينية، فحينما يذهب للحانة لا يشرب الخمر كما يشرب الآخرون ، ويدافع عن المصرية التى أراد القائد أن يأخذها فى حريمه، وينفعل لآلام المصريين الباقين تحت حكم الرعاة الظالمين. ويحدث التمازج من جديد.

وفى تلك المرحلة يوجه نجيب محفوظ رسالة إلى المصريين من خلال حديث أحمس بن القائد بيبى إلى إسفينس (أحمس الملك) تثير النفوس وتبعث على الثورة "المصريون عبيد يلقى إليهم بالفتات ويضربون بالسياط أما الملك والوزراء والقواد والقضاة والموظفون والملاك جميعا فمن ا رعاة، السلطان اليوم

---

[1] عبد المحسن بدر، نجيب محفوظ: الرؤية والأداة، ط ١، دار الثقافة بالقاهر ، ١٩٧٨، ص ٢٣٦.

للبيض ذوى اللحى القذرة، والمصريون عبيد فى الأراضى التى كانوا بالأمس أصحابها" [1]. حقا إنها رسالة استنفار مغلفة ببيان مدى الذل الذى يعيشه المصريون سواء تحت حكم الملك والإقطاع وهم غرباء أو الإنجليز وهو غرباء، ثم ننظر إلى التحديد اللونى (البيض) وهو وصف ينطبق على الاثنين معا الأتراك والإنجليز، وبالرغم من هذا الوصف لبؤس المصريين إلا أنه من خلال وصفه لحالة أحمس بن القائد حينما قال هذه العبارة يعبر عن روح التماسك وعدم اليأس التى يتمتع بها هذا الشعب حقا إنها "رسالة ضد اليأس بالدرجة الأولى" [2].

ولذلك امتدحها سيد قطب فى مقالة فى مجلة الرسالة ١٩٤٤ بقوله "هى قصة استقلال مصر بعد استعمار الرعاة على يد "أحمس" العظيم، قصة الوطنية المصرية فى حقيقتها بلا تزايد ولا ادعاء، وبلا برقشة أو تصنع، قصة النفس المصرية الصميمة فى كل خطوة وكل حركة وكل انفعال" [3].

ويتضح التمازج فى هذه الثلاثية المقدسة التى عبر عنها كاموس بن سيكننرع حينما وصلته طلائع المصريين الذين سيعدهم لتولى مهمة التحرير "وليكن شعارنا الكفاح، وأملنا مصر، وإيماننا آمون" [4] ويرد عليه الشعب كله كرجل واحد "الكفاح ومصر وآمون" إنها الرسالة القديمة الموجهة إلى الحاضر حتى يهب للكفاح واضعا نصب عينيه هذه الثلاثية، ثم إنها صورة التمازج التى بنى عليها أحمس فيما بعد كفاحه، ولم يفرط فى واحدة منها، ولذلك حينما يقع فى حب ابنه ملك الرعاة حالت هذه الأهداف بينه وبينها، فالكفاح لا يجعله يلين أمامها، ومصر تجعله يفدى ثلاثين ألفا من المصريين بها، وآمون يباركه فى كل هذه الخطوات.

---

(١) كفاح طيبة، ١٠٠.

(٢) عبد المحسن بدر، الرؤية والأداة، ٢٤١.

(٣) نقلا عن الرجل والقمة، اختيار وتصنيف فاضل الأسود، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ج ١، ص ٥١.

(٤) كفاح طيبة، ١٤٣.

أما الفارق الذى أشرنا إليه فهو يعكس تطور رؤية نجيب محفوظ حيث كان "ددف" نموذجا تحركه الأقدار. بينما أحمس إيجابى فاعل لا ينتظر مصادفه قدرية. ولا يخشى الأقدار. فحينما يعود إلى طيبة تاجرا ينقذ المصرية ولا يعبأ بما يمكن أن يحدثه هذا من أثر سيئ لدى الحاكم بل يقف مدافعا عنها فى المحكمة ودافعا الغرامة بدلا منها. إنه يواجه قدره حتى ولو كان عسيرا.

ولست مع عبد المحسن بدر فى رأيه أن الكاتب شوه موقفه ورأيه حينما جعل الخلاص من الهكسوس على يد الأسرة الحاكمة. وليس صحيحا أن الشعب لا روح فيه [1]. لأن الحقيقة أن أحمس هنا لا يمثل سلالة الأسرة الحاكمة فقط، وإنما يمثل رمز التفاف الشعب المصرى حول رمز للنضال لأنهم مرتبطون فى النهاية بالرمز. وهو الذى قال من قبل ذلك إن توتشيرى رمز يمثل إيزيس أو فلنقل إنها مصر وأحمس يستمد انطلاقته للنضال منها. وتلتف جموع الشعب حوله. وأول ما يسألون عنه حين يتعرفون عليه يسألونه عنها. إنهم يتحركون من خلال هذا الرمز، وأحمس نفسه ليس هو الوحيد، بل إنه يستمد قوته منهم جميعا، ولولا إحساسه بالحاجة إليهم ما جاء إلى طيبة ليأخذهم معه. ومن الطبيعى أن يأخذ البعض وهم الشباب القادر على المواجهة. ويترك الباقين غير القادرين أو الضعفاء. ومن ثم يبقى حديثهم الذى استدل به عبد المحسن بدر على ضعفهم وانقيادهم لأحمس باعث الروح فيهم. يبقى هذا الحديث متوافقا مع الواقع الذى يعيشونه. ونظن أن هذا هو الواقع المعاش فى العصر الحاضر. وهى رؤية صادقة من الكاتب فلن يكون كل الناس جنودا أو قوادا للتحرير، وإنما تتحرك طليعة من أبنائهم تقوم بالمهمة نيابة عنهم.

والحق أن هذه الرواية تستحق كل ما قيل عنها من مدح وثناء فيها تكتمل حلقات الرؤية التاريخية، كما أنها تعد معبرا انت ل عليه نجيب محفوظ إلى أرض الواقع ومن هنا تأتى صلتها بالواقع. بل إنى أ عر أن الأديب الكبير

---

[1] راجع نجيب محفوظ، الرؤية والأداة، ٢٤٢.

كان يستشرف المستقبل، فقد تحقق كثير من نبوءاته، هبت فى الشعب المصرى روح جديدة. وقاد المصريين إلى الخلاص ابن أسمر قادم من الجنوب له ملامح الشخصية المصرية القديمة، ثم إن الخلاص لم يكن فى الثورة الشعبية والسياسية فقط كما حدث فى ثورة ١٩١٩، بل كان الطريق إلى الخلاص طريقا حربيا مما يوحى برؤية الكاتب أن الحل السياسى لم يكن كافيا لتخليص مصر من احتلالها، ولذلك كانت هذه الرواية جديرة بقول سيد قطب إنها "قصة الوطنية المصرية، وقصة النفس المصرية تنبع من صميم قلب مصرى"، ومرة ثانية يقول "ولو كان لى من الأمر شيئ لجعلت هذه القصة فى يد كل فتى وكل فتاة ولطبعتها ووزعتها على كل بيت بالمجان" [1].

والصفات التى أضفاها الأديب على أحمس، بل وعلى الأسرة الفرعونية كلها، ليس على سبيل الإشادة بالأسرة الحاكمة من تدين وشجاعة وشرف وتحضر وغير ذلك من الصفات الإيجابية ليست ناتجة عن إعجاب أو إطراء بهذه الأسرة المالكة والحاكمة، بل إنها تعد أملا وطموحا منه فى أن تتوفر لحاكم هذا الشعب حتى يستطيع أن يجمعه حوله فتكون النتيجة إيجابية.

وفى النهاية فإن نموذج الشخصية الدينية هنا ممتزج امتزاجا شديدا بهذا الواقع. وهو جزء منه فاعل فيه ومؤثر لدرجة كبيرة، ونكاد نشعر بتعادل الأدوار بين الكهنة والملك والشعب، وهذا يؤكد ما سبق أن ذكرناه من أن صورة هذه الشخصية تنبع من رؤية خاصة للكاتب عن الدين ومدى أهميته بالنسبة للإنسان وللمجتمع، ولكن بالصورة الإيجابية المتفاعلة والممتزجة بجزئيات هذا الواقع، ولا يظل مجرد غيبيات أو أقوال خالية من المضمون الاجتماعى، وإن كانت هذه النظرة تتفاوت من عمل إلى آخر فإنما تعكس تطور الرؤية عند نجيب محفوظ ما بين نظرة أقرب إلى التصوف منها إلى الواقع العملى، كما فى عبث الأقدار لدرجة الملك نفسه بعد إنجاز بناء الأهرام يتوق إلى الخلوة وينفذ فعلا ما

---

[1] سيد قطب. كفاح طيبة، مجلة الرسالة نقلا عن الرجل والقمة، ص ٥٥.

يتوق إليه ولم تكن هذه الخلوة من أجل راحته هو، بل من أجل شعبه، يريد أن يكتب كتابا يكون دستورا للناس يضمنه خلاصة تجربته وتأمله، وتشعر بحالة من الرضا عند الناس جميعا بكل أقدارهم. ثم يتخطى ذلك إلى رؤية فاعلة إيجابية كما فى "رادوبيس" و "كفاح طيبة" بتلاحمهم مع الشعب من أجل الخلاص.

كما نلاحظ أمراً آخر ينم عن حلم لدى الكاتب وهو أنه كلما حدث التلاحم بين جميع العناصر حدث الاستقرار والتقدم كما فى "عبث الأقدار" و "كفاح طيبة" حيث الامتزاج والتداخل أو الاندماج فى الشخصية الدينية فى صورتها الخاصة وصورتها العامة (الحس الدينى جميع أفراد الشعب)، ومن ثم كانت النتيجة إيجابية حتى ولو أدت إلى الاستسلام للأقدار أما حينما يحدث الانفصال يكون الصراع وتكون النتيجة سلبية تنتهى بقتل الملك على يد أحد رعاياه.

وأبلغ مثال على صورة التلاحم التى نتحدث عنها. ونتيجتها الإيجابية تلك الصورة التى رسمها نجيب محفوظ فى الصفحات الأخيرة من "كفاح طيبة" حيث يبرز هذا التمازج فى اجتماع الكل "احتفالا بالنصر" وعزم حور على أن يرتأ دمع الأم المقدسة ويسكن آلامها فقال لنوفر آمون:

أيها الكاهن الأكبر، احتفظ بهذا التابوت فى قدس الأقداس حتى يودع فى مقبرته باحتفال مهيب يليق بمقام صاحبه.

فاستأذن الكاهن مولاه، وأمر رجاله برفع التابوت إلى مستوى الرب المعبود، وفتح الكاهن الصندوق، واستخرج منه تاج مصر المزدوج، ودنا من أحمس فى إجلال وتوج به رأسه المجعد، ورأى القوم ما فعل الكاهن، فهتفوا جميعا "يعيش فرعون مصر" .

ودعا نوفر آمون الملك والملكات إلى زيارة المثوى المقدس فساروا جميعا، وكانت توتشيرى ما تزال تتوكأ على ذراع أحمس، واجتا وا العتبة المقدسة التى تفصل بين الدنيا والآخرة، وسجدوا للرب المقدس. ولثمو الستائر المسدلة على تمثاله. وصلوا صلاة الشكر والحمد أن هيأ لهم الفوز. وردهم إلى طنهم ظافرين" [1].

---

(1) كفاح طيبة، ٢٥٦.

وهـى لـوحة يمكـن رسمهـا للتعـبير عـن معانـيها، وعن النموذج الذى نتحدث عنه. فالجميع الأم المقدسة التى ترمز للوطن، وبين الملك الذى لا يعبر عـن نفسه أبدا وإلا ما هتف الناس "يعيش فرعون مصر" وهو هتاف له معنى إذ رمـز للـوطن أيـضا، وبـين الكـاهن رمـز الـدين فـى خـصوصيته، وبـين القواد، والمـسئولين كلـهم يعـبرون عـن فـرحتهم بـصلاة شـكر وحمـد أى الـنموذج فـى عموميته، ثم نجد الكاهن هو الذى يحفظ الرمز يحفظه للتاج المزدوج الذى سقط من فوق رأس سيكننرع وهو يقاتل دفاعا عن الوطن.

ونخلـص فـى النهاية على أن الشخصية الدينية كانت تستمد مكوناتها ومقوماتها من رافدين أساسين، الأول عام ويمثله الحس الدينى الذى كان يسرى فى نفوس كل المصريين حكاما وشعبا، ملكا وأفرادا فكلهم يعبد الرب ويدين له بالفـضل ويحـارب مـن أجلـه. وهـذا واضح فى كل روايات هذه المرحلة، وحين أراد الملـك فـى رادوبـيس أن يـنخلع مـن هـذا الحـس سقط، والثانى: خاص وهم الكهنة ورجـال الـدين الـذين كـان لهـم دور مؤثر فى إزكاء هذا الحس الدينى العام، أى أن العـام كـان ينبع من الخاص ويتفاعل معه لا انفصام بينهما، وكل من هذين الرافدين صـبا فـى النموذج وكوناه سواء كان فى "ددف" فى عبث الأقدار أو فى "أحمس" فى كفـاح طيـبة مهمـا ظهـرت بعـض الفـوارق بيـنهما فـى الفعـل، إلا أن المكونات التى ساهمت فى خلق شخصية كل منها تقريبا كانت واحدة.

ويجـب أن نـشير فـى الـنهاية إلى أمـر مهـم وهو أنه مهما كانت قدرة الكاتـب وبـراعته الفنـية، ورؤيته الخاصة، فلا يمكن أن يتجاوز سمات المنطقة التاريخية التى اختارها، صحيح أنه يأخذ منه معادلا موضوعيا يعبر من خلاله عـن رؤيـته الفنـية، وصـحيح أيـضا أنه اختياره، لكنه فى النهاية لا يمكن أن يـتجاوزه، ويـبدو أن هـذا مـا جعـل نجـيب محفـوظ يـسرع بالخروج من دائرة التاريخ بالرغم من أنه كان ينوى أن يكتب عشرين رواية كما صرح هو أو ثلاثين أو أى عـدد آخـر ذكـره فـى أحاديثه المختلفة مع المتحاورين معه كما ذكر ذلك عبد المحسن بدر فى الرؤية والأداة.



الفصل الثانى

مرحلة التكون

النموذج يسعى إلى الوجـــود



(١)

تسعى الشخصية الدينية فى المرحلة الاجتماعية التى تشمل رواياته من القاهرة الجديدة إلى بداية ونهاية، وترتبط بالمرحلة ظهورا وازدهارا ثم انزواء أو بـرزوا واختفاء فى المجموع حسب تطور رؤية الكاتب الفنية، ولكنها على أى الأحوال تبدأ فى التبلور معبرة عن رأى الكاتب فى قضية الدين أو بمعنى أدق عن نظرياته الفكرية التى عاشت فى وجدانه وأثرت فى إنتاجه الأدبى بصفة عامة وفى رواياته المتعددة (الله — الديمقراطية — الاشتراكية) وهو المثلث الذى كان يتمناه للواقع الذى يعيشه أو النموذج الذى ترسخ فى ذهنه نتيجة رافدين، قراءاته وثقافاته فى الفلسفة الإسلامية أو الفلسفات البشرية وخاصة الاشتراكية ثم قراءاته المتعمقة فى تاريخ مصر القديمة التى عايشها فترة، ورأى فيها امتزاج الفكر بالسلوك.

وندخل مباشرة إلى النموذج دون مقدمات نظرية كثيرة ترتبط بكلام يقوله الأديب – وقد لا يكون مفسرا لأعماله الأدبية — أو بتعليقات على هذه الأحاديث، ولعلنا فى دخولنا المباشر إليها نعثر على النموذج فى الصورة التى يرجوها له نجيب محفوظ.

يمثل هذه الشخصية فى القاهرة الجديدة "مأمون رضوان" ولنلاحظ دلالة الاسم (مأمون) و (رضوان)، ومأمون أحد الصور المشتقة من الفعل (أمن) ومنها يشتق الإيمان، وأبسط ما يعبر به الفعل عن الأمن والاستقرار و (رضوان) من (رضى) التى تحمل دلالة الرضا ولا يكون بغير الأمن والاستقرار كما أنها تشير إلى الرضا عنه من الناس حتى يلتفوا حوله ثم إن (رضوان) هو الاسم الشائع لدى العامة عن خازن الجنة من الملائكة، ومعنى هذا أن الإيمان فى أعظم صوره يحقق المجتمع المثالى الذى يشبه مجتمع الجنة فى أمانه واستقراره وحالة الرضا التى تعم أهله بما أسبغ الله عليهم من النعيم وهو الحلم الذى طالما راود نجيب محفوظ أن يرى مجتمعه فيه .

وتتحرك شخصية مأمون رضوان فى مواجهة على طه الشيوعى الملحد. وهى حركة تعبر عن المبادئ، والحق أن وصف نجيب محفوظ له يوحى باحترام كامل إن لم يكن انحيازا. ولننظر إلى المدخل الذى يدخل به علينا "الله فى السماء ... والإسلام على الأرض.. هاكم مبادئى.."[1]، ثم وصفه الذى استغرق منه أربع صفحات، وهو وصف يوحى بالمهابة مثل: "وكان ذا قوام ممشوق. نحيفا فى غير هزال، أبيض الوجه مشربا بحمرة، أجمل ما فيه عينان سوداوان نجلاوان، تلوح فيهما نظرة لامعة، تذكى ضياء وجمالا وذكاء "ثم يصف سلوكه: "وكان مأمون رضوان يعالج أمور قلبه بنفس النزاهة والاستقامة اللتين يعالج بهما جميع أمور حياته"، ولم تغره صفات الجمال التى كان يتمتع بها فى صورته العامة أن تنحى به جانبا عن الاستقامة وعلى حد تعبير الكاتب الكبير "فلو أراد أن يكون عمر بن أبى ربيعة لكان، ولكنه كان ذا عفة واستقامة وطهر لم يجتمع مثلها لشاب، كان ضميرا نقيا، وسريرة صافية. كان قلبا مخلصا ينشد الدين الحق والإيمان الراسخ والخلق القويم" [2]، وقد عزا كل ذلك إلى نشأة دينية خالصة فأبوه رجل ذو دين وخلق، وكان من طنطا وكان مدرسا بالمعاهد الدينية، بل إنه (مأمون) امتحن بمحنة فى صغره متمثله فى مرض ألم به فأقعده عن الدراسة ولكنه نجا من المحنة بدراسة الدين على والده فتفقه فيه غلاما يافعا، وقد أورثه كل ذلك شخصية قوية مستقيمة أدت فى النهاية إلى تفوقه الدراسى "فكان أول زملائه فى البكالوريا كما ينتظر أن يكون أولهم فى الليسانس فصار التفوق من أحلامه العليا كالإسلام والعروبة والفضيلة، ولم يسمح لمخلوق أن يدانيه فى تفوقه، ولكن لم ترسب للمنافسة فى صدره أبخرة خبيثة بفضل قوته الخارقة. وثقته الكبيرة بنفسه وإيمانه الراسخ بالله" [3].

([1]) القاهرة الجديدة، ط٦، مكتبة مصر/ ١٠.

([2]) نفس المصدر، ١١ – ١٢.

([3]) القاهرة الجديدة، ١٣ .

هـذا هـو مأمـون رضـوان فـى صـورته الدينـية التـى رسمهـا له الكاتب الكـبير. أمـا عـن مـوقفه الـسياسى فهو يصفه بأنه "كان ينكر الأحزاب جميعا ويأبـى الاعـتراف "بالقـضية المـصرية" ويقـول بحماسه المعهود: أن هناك قضية واحـدة هـى قـضية الإسـلام عامـة والـرؤية خاصة" ونحن نشعر إزاءها باحترام شـديد ممـا أضـفاه عليها الأديب الكبير. ونقدمها كما قدمها هو لا كما نريد أن نلـونها نحـن كمـا فعـل قـبل ذلك النقاد. وتباينوا فى آرائهم فقد اختلف غالى شكرى ومحمد حسن عبد الله فى وصف الشخصية. وقد سخر الأخير جزءاً من حديـثه فـى "الإسـلامية والـروحية" للـرد علـى غالى شكرى حين وصف مأمون رضـوان بأنـه ذو الـثقافة الـصفراء (فـى مجلـة الوطن العربى — العدد٥٤" التى تـصدر فـى بـاريس ولـيس فى المنتمى). ويستمر الدفاع من جانب محمد حسن عـبد الله فـى صـورة سـاخرة لاذعة مع أنه جاء تحت إطار مناقشة أصول النقد وأخـلاق الـنقاد. وكـأن الـنقد بـدلا من أن يصير درسا يهتم بالتحليل والوصف للعمل الأدبى صار معارك بين النقاد دفاعا عن الأدباء أو دفاعا عن الآراء [1].

ولـو شـغل الاثـنان نفـسيهما بإبـراز الـصورة وتحلـيلها كما جاءت فى الرواية لكان أفضل وأقدر على إبراز الشخصية فى صورتها الحقيقية دون تلوين يمـيل إلى هذا الجانب أو ذاك، إذ يصبح الحدث نابعا من العمل نفسه وموصلا إلى نتيجة أفضل.

والحـق أن رواية القاهرة الجديدة كانت تعبيرا عن أمرين مهمين، واقع المجتمع المصرى فى تلك الفترة التى عبر عنها نجيب محفوظ، وهو واقع يموج بكـل التـيارات الفكـرية بالرغم من تدهور الحالة الاجتماعية أو كما أطلق عليها غالى شكرى "المأساة الاجتماعية" فالواقع على مستوى الفعل وصل إلى حالة من الـتدهور لا يعـبر عـنها إلا بالـصورة التـى رسمهـا الكاتب لمأساة محجوب عبد الـدايم. وفـى الـوقت نفـسه كانـت هناك زدهارة على مستوى الفكر إذ صارت

(1) راجع محمد حسن عبد الله، الإسلامية والروحية، ١٤٩ - ١٥٢.

التيارات الفكرية تعرب عن نفسها دون خوف. وفى صراحة مطلقة. ولذلك كان جمع الكاتب عدة صور فى عدة شخصيات هى على طه ومأمون رضوان. وأحمد بدير ومحجوب عبد الدايم كنماذج فكرية تتحرك على أرض هذا الواقع مما يبرز التناقض بين الفكر النظرى. والواقع الفعلى والعملى.

الأمر الثانى: صورة الحلم كما يراه نجيب محفوظ فهو يتمنى تحقيق مجتمع تسوده هذه المسحة من الديمقراطية التى تضمن لكل ذى رأى أن يعبر عنه فى حرية وعلنية من غير خوف. أى أن يعيش الإنسان حياته كما يتمنى ويفكر، لا كما تمليها عليه ظروف المجتمع. وربما كان انعكاسا لفكرة نجيب محفوظ فى تعانق المبادئ الثلاثة التى أرادها أن تسود هذا المجتمع أو هذه المدينة الفاضلة التى يحلم بها (الله) ممثلا فى أفكار مأمون رضوان. و"الاشتراكية" كما فى فكر على طه و "الديمقراطية" التى تجمعهما وتعطى كلا منها الحرية فى التعبير عن رأيه دون أن يؤدى ذلك إلى عداوة بينهما. وربما كانت شخصية أحمد بدير الصحفى هى شخصية الراصد لهذا التحاور والمنتظر لنتيجته ولذلك فهو لا يتدخل إيجابيا ولا يعبر عن رأى وإنما يثير الحوار ويستمتع به ويرصده، ولا ننسى الصورة التى أشرنا إليها من قبل عند حديثنا عن الفترة التاريخية. والتى كانت تمثل خلفية مؤثرة فى رسمه للصورة المكتملة للواقع دين ودنيا.

وقد يكون سقوط محجوب عبد الدايم فى هذه الفضيحة رامزا لرأى المؤلف فى عدم الانتماء إلى أى من الأفكار؛ وهو بالضرورة مؤد إلى الضياع فكلا الصاحبين على ومأمون جعلهما يعيشان حياة مستقرة. الأول بالرغم من ضياع حبه. والثانى بالرغم من عدم تقبل بعض العناصر له واعتباره ثقيلا فى فكرهم لدرجة أن يقول واحد منهم عنه "الأستاذ مأمون رضوان إمام الإسلام فى عصرنا هذا، وقد أدخل عمرو بن العاص الإسلام فى مصر بدهائه، وغدا يخرجه منها مأمون رضوان بثقل دمه" [1]. وبالرغم من كل ذلك فإنهما يعيشان عيشة مستقرة وكريمة بالرغم من عدم رفاهيتها، لكن محجوب عبد الدايم غير محدد الهدف ولا الفكر وليس

---

(1) القاهرة الجديدة. ١٣.

لديه إلا (طظ)، ومن ثم فقد وقع فى النهاية فيها. وصار هو وشعاره شيئا واحدا بعد أن فقد كل شئ.

وتتحرك الشخصية الدينية فى هذا الإطار النظرى إطار الأفكار لا الفعل، صحيح أنها تتمنى تحقيق هذه الأفكار لكننا لا نلحظ منها إلا الحوار المعبر عن الرأى لدرجة أنه على مستوى حالته الفردية بعد تخرجه لم يكن "يدرى إن كان يبعث إلى فرنسا أم يبقى فى مصر، ولكن هدفه بقى واحدا فى الحالتين، وهو الإسلام، وقد تساءل مرة قائلا: "ألا يمكن أن نبدأ كفاحنا الحقيقى فى جمعية الشبان المسلمين؟ فنطهر الإسلام من غبار الوثنيات ونرد إليه روحه الفتية، وننشر منها دعوة لا تلبث أن تشمل الشرق العربى جميعا ثم بلاد المسلمين!" [1].

إنه يريد أن يبدأ الفعل ولكنه لا يعرف الطريق الذى يبدأ به ولهذا كان المؤلف ذكيا حين عبر عنها بالتساؤل؟ وهو ما يعنى أن المسألة مازالت فى إطار التفكير ولكنه لم يقرر بعد، ولذلك لم ينطلق إلى مرحلة الفعل.

ويحاول نجيب محفوظ أن يهيئ للنموذج أن يحقق حلمه حينما يجعله يسافر إلى باريس عاصمة النور حتى تمتزج الفكرتان العقيدة والعلم كما كان يتمنى هو نفسه أن يتعانقا ولكنه يعود ثابت الرأى والعقيدة، وإن كانت رحلته أضفت عليه نوعا من رحابة الصدر أكثر مما بدأ لكنه يظل نموذجا كما بدأ منذ أول الرواية ولعل الفصل الأخير فى الرواية الذى جمع بين الرفاق الثلاثة مأمون وعلى وأحمد بدير يحمل بعض الدلالات المهمة:

أولها: أنهم يجتمعون بدون رابعهم كما بدأوا فى أول الرواية، وهذا يعبر عن سقوطه فى الواقع وفى الرؤية الفكرية عند نجيب محفوظ.

ثانيا: جاء التعليق على سقوطه معبرا عن آراء الاتجاهات المختلفة، وكأنه حوار حول الواقع والمخرج مما آل إليه حاله، وهو انعكاس واضح لتباين

---

(1) المصدر السابق، ٨٠.

الآراء على أرضية الواقع فى كيفية الخروج من الأزمة الاجتماعية فبينما يرى مأمون رضوان أن هذا السقوط جاء بسبب فقدان الإيمان "إذا تزعزع إيمان الإنسان بالله غدا صيدا سهلا لكل شر" (1) يحتج على طه إذ يرى فى هذا اتهاما صريحا له يستدرك مأمون رضوان فى أسلوب معبر عن رحابة الصدر "أنت لك إيمانك الخاص وإن كنت أراه دون الكفاية" ولكنه ما يزال محتفظا بالرأى الخاص فى أفكاره، ويستمر الحوار معبرا عن كل رأى وخصوصيته.

ثالثا: يقود هذا الحوار إلى التبشير بالصراع الذى يحدث فيما بعد حين يقول مأمون رضوان لصديقه: "ترى أنصير فى المستقبل عدوين لدودين؟

فقهقه أحمد بدير ضاحكا وقال: لا شك فى هذا". ومرة أخرى فى نهاية الحوار حين يعلق على اختلاف رأييهما" لماذا تتعجلان المعركة. ولما يأزف موعدها؟".

ولم تلبث الأحداث أن أكدت صدق رؤية الكاتب وتصارع الفريقان فى حرب نظرية وكلامية بينهما على أرض الواقع (2) وإن ظلا متحدين فى الهدف. تغيير الواقع الاجتماعى عن طريق مكافحة النظام والاستعمار لتحقيق المجتمع كما ينشده كل منهما، والواقع أن وحدة الهدف كانت نابعة من تشابه الرؤى فى بعض جوانبها وخاصة جانب "العدالة الاجتماعية" التى ظهرت فيما بعد فى كتابات الاشتراكيين والإسلاميين على السواء، وهذا ما جعله يصفهم فى النهاية "بالأصدقاء الأعداء".

رابعا: جمع حوارهما بين ثنائية العقيدة والعلم أو الدين والاشتراكية ممثلة فى العدالة الاجتماعية، وهى الصورة التى تمناها الكاتب كما سبق أن أشرت يقول مأمون "حقيقة المسألة أنى أرى الخير متعلقا بجوهر الروح، وتريانه أو يراه الأستاذ على تابعا للرغيف، فإذا حسن توزيع الرغيف محق الشر" (3).

---

(1) القاهرة الجديدة، ٢١٦.

(2) راجع سليمان الشطى، الرمز والرمزية، ٦٨.

(3) القاهرة الجديدة، ٢١٧.

وهـذا مـا ألح علـيه نجـيب محفـوظ كثيرا فى أحاديثه وفى مقالاته، وحتى حيـنما اعترض على طه على قوله هذا أكد نفس المعنى "وإنك لتعلم بأنى أهيم بلذات الـروح، ولـيس المجـتمع الذى نحلم به بحال من الشر فلا خير فى مجتمع يخلو من نقص يحث على الكمال، ولكن المجتمع الذى نحلم به يمحو شرورا نراها فى وضعنا الحـالى ضـربا مـن القـضاء والقـدر"[1]. وهـذا يعنى أنهما يتفقان فى مسألة الروح مما يؤكد أهميتها فى نظر المؤلف.

أخـيرا وفى النهاية نقول إن نجيب محفوظ قد ترك الباب مفتوحا أمام تطـور الـنموذج ليـتحول مـن الفكـر والتأمل إلى الحركة والفعل، وهو ما يجعلنا نـستمر معـه حتـى نـرى فـى النهاية الصورة التى وصل إليها نموذج الشخصية الدينية فى رواياته.

(٢)

نحـاول أن نعثـر فـى روايـة "خـان الخليلـى" علـى تقـدم فـى حـركة الشخـصية الديـنـية فـلا نجـد، يظـل نموذج هذه الشخصية ثابتا فى موقفه بل تـضعف صورته عـن الـصورة التـى رأيـناها فـى "مأمـون رضـوان"، أنه "أحمد عاكـف" الـذى يعكـف علـى نفسه وذاته منغلقا إلى أبعد حد، واذا كان "مأمون رضـوان" يـتكلم ويـناقش، فإن أحمد يتكلم ويناقش أيضا البعد الثانى لعلى طه ممـثلا فى "أحمد راشد" ولعل فى اختيار الأسماء دلالة على تطور رؤية الأديب التى بدأت تتجه ناحية الفكر الاشتراكى، وإن كان لا يخلو الأمر من ثبات فى الرؤية بالنسبة للمسألة الروحية فكلاهما "أحمد"، وهو اسم محبوب لأنه ينتمى إلى اسم من أسماء النبى صلى الله عليه وسلم، ولكن حمدهما غير متساو.

أمـا الأول فاحمـد عاكـف وهـو مـن العكـوف أو الاعتكاف، ويعنى فى صـورة الانغـلاق علـى الـذات والـتوحد والتفـرد، وهذه صورة غير محبوبة، أما الثانـى فراشـد وهـو مـن الرشـد أى النضج الاهتداء إلى الطريق الصحيح، وهذا

---

[1] المصدر نفسه، ٢١٧.

يوضح إلى أى ناحية بدأت كفة الميزان تميل. ويبدو هذا من أول حوار بينهما عن الجديد والقديم وكان فى الدور والمنازل، فبينما عبر راشد عن رأيه باستحسان هدم القديم، راح عاكف يدافع عن القديم إذ يرى فيه مجدا يحق أن ينسب إليه "ليس القديم من البقاع مجرد قذارة، فهو ذكرى قد تكون أجل من حقائق الواقع فتبعث فى النفوس فضائل شتى! إن القاهرة التى نريد أن نمحوها من الوجود هى القاهرة المعزية ذات المجد المؤثل. أين منها هذه القاهرة الجديدة المستبعدة!؟ [1].

ومعنى هذا أنه يتحرك فى إطار من الماضى لا يتقدم بعده خطوة، وينعكس هذا على حياته فهى ثابتة، لم يستطع أن يتقدم فيها حتى يفقد فرصة الزواج والحياة الجديدة، إن إبقاء نجيب محفوظ لأحمد عاكف على هذه الصورة إنما يريد أن يعبر عن رأيه فيما وصل إليه حال الفكر الدينى فى وقته من وجهة نظره هو بالتحديد، إنه يراه جامدا منغلقا على نفسه متشبثا بأهداف الماضى، لا يريد ان يتفاعل مع الحياة، ولا أن يمتزج بها (فهو لم يتزوج)، وكلما مدت الحياة يدها إليه عجز هو أن يمُدّ يده إليها، فقد شاءت الحياة ممثلة فى نوال الفتاة الجميلة أن تقترب منه، وابتسمت له لعله يتحرك، ولكنه لعجزه اكتفى بالابتسام لها ومراقبتها أحيانا من خلف الشباك، ويظل هكذا حتى يأتى رشدى أخوه العابث اللاهى فيقترب منها وتصبح بينهما علاقة، وهو واقف متردد حيران إلى أن يسلم بالأمر الواقع.

وربما كانت هذه إشارة من المؤلف إلى أن هذا النموذج بفكره وسلوكه محكوم عليه بالانقطاع، ولعل فى عدم توفيقه فى الزواج دلالة واضحة على عدم تواصل النسل مما يشى برؤية الكاتب إلى أن هذا الفكر وهذا السلوك النابع منه طالما بقى منغمسا فى الماضى منقطعا عن الحاضر فإنه منته ومبتور من المستقبل وبالرغم من أنه ينقله من حى السكاكينى، وهو حى ملئ اليهود كما وصفه فى

---

[1] خان الخليلى ط٧. مكتبة مصر ١٩٦٧.

حديثه في المخبأ في أثناء الغارة، إلى حي الأزهر والحسين، وهو حي إسلامي مليئ بالرموز الدينية، وتلتقي فيه كل الحضارات وكل النماذج الإنسانية، وهو رمز دال على سماحة الإسلام وسعة صدره؛ إذ يستوعب كل الديانات التي سبقته، إلا أنه يظل منعكفا على كتبه وآرائه لا يخرجه منها إلا تلك الجلسة التي تغط بالآراء والأفكار سواء من غريمه الفكرى أو من الذين يتحدثون عن خبرة الحياة وهو واقف لا يتحرك أبدا ويظل ميله للقديم ثابتا في كل الأشياء حتى الغناء.

ويتضح عجز النموذج واضحا في علاقته بأخيه أقرب الناس إليه، فلا يستطيع أن يرده عن سلوكه بالرغم مما يجره عليه من البلايا، وبعد مرض شديد عانى منه أحمد عاكف أكثر مما عانى منه رشدى عاكف المريض، إلا أن الأخير ما يلبث أن يعود إلى عاداته بمجرد أن لمح بارقة أمل في الشفاء، وحينما يفاتحه أخوه في خطبة نوال يقول له أحمد "اعتل بما تشاء من المعاذير، فأنت أستاذ في اللباقة، ولكن لا يجوز أن نتكلم رسميا قبل أن تشفى تماما إن شاء الله، سيكون إعلان الخطوبة مكافأة الشفاء فأرنا همتك، وعجز الرجل عن إقناعه بالعدول عن الخروج الباكر والتعرض لأذى البرد، فأيس منه وسلم الأمر لله سائلا إياه اللطف والرحمة" [1] وما هذا إلا امتداد لعجزه عن الفعل فما دام لا يستطيع التأثير في أقرب الناس إليه فهل يمكن أن يؤثر في الآخرين؟

ولكن هل يعنى هذا انحيازا من المؤلف ضد إيمان النموذج أو ضد فكره؟ لا، ولكنه تصوير لواقع معين عبر عنه مرة في أحد أحاديثه "الدين شئ ورجال الدين شئ آخر" هذا ما يذكره في رد كمال عبد الجواد على أبيه في "قصر الشوق" أثناء الحوار عن مقاله الجديد عن نظرية دارون، وفي خان الخليلي حينما يقترب رشدى عاكف من النهاية يلجأ إلى كتاب الله "واستيقظ في صباح

---

(1) خان الخليلي، ٢١٧.

اليوم الثاني اهدأ نفسا واهدأ قلبا، ولما جاء أحمد يصبح عليه طلب إليه أن يعيره القرآن، وأتى الرجل بالكتاب الشريف فتناوله الشاب بسرور، وسأله: "أليس من الحرام أن ألمسه وأنا لم استحم منذ شهر؟!

فقال مبتسما: عذرك مقبول عند الله ...

ومضى يقرأ الكتاب، ولولا خوف السعال، لتلاه بصوته العذب. ووجد في القراءة لذة وسلاما، واطمأن بذكر الله قلبه، ونسى به الحنين إلى الماضي السعيد، والحسرة على ما فات منه، والندم على ما فرط منه فيه. بل نسى به التوجع الدائم لما صار إليه حاله، واليأس من الشفاء الذى قبض قلبه منذ أمس والخوف من النهاية التى تتخايل لعينيه، وفر أخيرا من آلامه ومخاوفه لائذا بالاستسلام والصبر والتوكل على الله، ووجد ارتياحا فى الإذعان المطمئن إلى إرادة الله وقضائه، ورأى تلك الإرادة الشاملة تحيط بماضيه ومستقبله فاستسلم إليها آمنا مطمئنا كما يستسلم إلى صدر أمه إثر نوبة السعال" [1].

إن هذا النص يوحى بعمق التجربة الروحية داخل الكاتب، فهو يرى فى القرآن الكريم شفاء وطمأنينة لدرجة تكاد تنسى معها الآلام مهما قست، بل يرى فيه منارة تبرز للناس أخطاءهم، فها هو رشدى حينما يمسك القرآن يتحسر على ما فاته منه، ويهديهم إلى الطريق الصحيح حتى وإن كان فى وقت الأزمة "وفر أخيرا من آلامه ومخاوفه لائذا بالاستسلام والتسليم والصبر والتوكل على الله".

واللافت للانتباه أنه كلما تتبعنا صورة النموذج وجدناها تبعد عن نقطة البدء، فبقدر ما كانت الصورة واضحة "فى القاهرة الجديدة" بقدر ما هى مضببة غائمة فى "خان الخليلى" وبعكس قدرتها على الحديث والتعبير عن نفسها فى الأولى، فإنها منطوية عاجزة عن التعبير عن نفسها فى لثانية، وهذا يجعلنا نقول: إن نجيب محفوظ كلما أمعن فى الواقعية ازدادت حدة الأزمة، فعلى

---

(1) خان الخليلى، ٢٥١.

عكس ما يرى بعض النقاد من أن "القاهرة الجديدة" صورة باهتة ونمطية ومسطحة والروايات الأخرى فى هذه المرحلة أكثر حركة وأكثر درامية [1]، فإننا نرى أن القاهرة الجديدة كانت بمثابة طرح للأفكار أراد أن يدخل به نجيب محفوظ إلى عالم الواقع، والحركة فيها واضحة والخيوط متسقة تنسيقا هندسيا محكما، أما فى الروايات الأخرى، وهى لا تكاد تختلف اختلافا كبيرا عنها، نرى الخيوط تكاد تتداخل تداخلا يحتاج إلى وعى كبير من القارئ حتى يستطيع التقاطها وتبين مساراتها وذلك يعكس ارتباط الكاتب بحركة الواقع ارتباطا لصيقا يكاد يكون هو والواقع كتلة واحدة فحينما بدأت الاتجاهات الفكرية تظهر على الساحة المصرية كانت واضحة إلى درجة كبيرة، ومع تطور الأحداث أخذت الرؤى تتشابك لدرجة يصعب معها التمايز نتيجة اشتداد الأزمة ودخول حلبة الصراع العالمى. وتعلق الأمال بمخلص خارجى تمثل فى رواية "خان الخليلى" المعاصرة لمعمعة الحرب العالمية الثانية فى هتلر الذى يصل ارتباط البعض به لدرجة أنهم جعلوه "مسلما" ألا يعنى ذلك ضياع التمايز والوضوح؟ إنهم يتشبثون بأمل زائف طالما فقدوا الأمل الحقيقى.

(٣)

ومن خان الخليلى إلى الزقاق ينطلق نجيب محفوظ، إنه ينطلق من الأوسع إلى الأضيق، فمن القاهرة الجديدة كلها إلى "خان الخليلى" وهو حى من أحيائها إلى "الزقاق" وهو حارة من حاراته ضيقة ومغلقة، ألا يعبر ذلك عن اشتداد الأزمة وضيقها إلى أبعد حد، وتتوازى مع ذلك صورة النموذج فنحن لا نراه فى زقاق المدق إلا فى صورتين بارزتين هما "الشيخ درويش، والسيد رضوان الحسينى" وبالرغم مما بين هاتين الصورتين من تعاطف وميل شديد وتلاق فى بعض الخطوط إلا أنهما فى الحقيقة متناقضتين بعض الشئ، فالشيخ درويش صوفى مجذوب منعزل عن الدنيا. والسيد رضوان الحسينى متداخل مع الواقع

---

(1) انظر عبد المحسن بدر فى الرؤية والأداة، وغالى شكرى فى المنتمى.

بفاعلية يحاول أن يلعب دورا فيه "وكان السيد رضوان الحسيني منهمكا في حديث طويل من أحاديثه المليئة بالوعظ والإرشاد، وقد مال على محدثه وأنشأ يقول:

فلا تقل مللت! الملل كفر، الملل مرض يعتور الإيمان، وهل معناه إلا الضيق بالحياة؟! ولكن الحياة نعمة الله سبحانه وتعالى، فكيف لمؤمن أن يملها أو يضيق بها، ستقول: ضقت بكيت وكيت، فأسألك من أين جاءت كيت وكيت هذه؟ أليس من الله ذي الجلال؟ فعالج الأمور بالحسنى، ولا تتمرد على صنع الخالق لكل حالة من حالات الحياة جمالها وطعمها بيد أن مرارة النفس الأمارة بالسوء تفسد الطعوم الشهية. صدقني إن للألم غبطته ولليأس لذته وللموت عظته، فكل شئ جميل، وكل شئ لذيذ! كيف نضجر وللسماء هذه الزرقة، وللأرض هذه الخضرة، وللورد هذا الشذا وللقلب هذه القدرة العجيبة على الحب، وللروح هذه الطاقة اللانهائية على الإيمان، كيف تضجر وفي الدنيا من نحبهم، ومن نعجب بهم ومن يحبوننا، ومن يعجبون بنا. استعذ بالله من الشيطان الرجيم ولا تقل مللت" [1].

وبالرغم مما في هذا الحديث من خطابية وإنشائية فإنه دال من بعض جوانبه على الصورة التي يتمناها نجيب محفوظ للنموذج الديني، يتمنى له الانفتاح، روح الإيمان مع حب الحياة، يريد أن يجعل الإيمان مفتاح الحياة، وهو نفاذ إلى خاصية خصائص الدين الحنيف نادى بها كثير من العلماء إنه دين ودنيا، فلا وجود للدين بغير الدنيا، وإلا لماذا خلق الله الإنسان؟ ألم يخلقه ليعمر الأرض؟ وكيف يعمر الأرض إن لم يتحل بهذه الروح يأخذ من مبادئ الدين ليضفي على الأرض روحا سمحة تقبل الألم كما تتمتع بالسرور، ولا تنفر مما يصبها من بلايا، كما تقبل ما يأتيها من نعم؟ إن خلاصة الحديث الطويل الذي طرحه المؤلف هنا يتفق تماما ومضمون الإيمان بالقضاء والقدر خيره وشره، حلوه ومره.

([1]) زقاق المدق، ط مكتبة مصر، ٥٥، ٥٦.

ولذلك فإن وصف السيد رضوان الحسينى الذى يلى هذا الحديث يأتى متمشيا مع هذه الروح فقد كان وجهة الأبيض الوردى يفيض بشرا ونورا تحيط به لحيته الصهباء إحاطة الهالة بالقمر [1]، وبالرغم من أنه بعد ذلك يصفه بأنه خسر الجاه يوم أخفق فى دراسته الأزهرية، وأيس من خلود الدنيا حين ثكل الأنباء إلا أنه كان مؤمنا صادقا، وحبا صادقا، وجوادا صادقا" [2] أى أن حديثه أيضا صادق، وتلح علينا مرة ثانية وثالثة الصورة التى يتمناها نجيب محفوظ للنموذج، فهو يريده مؤمنا ولكنه يريده أقرب إلى التصوف ومحبة الحكمة منه إلى أن يعتنق مبادئ يتحدث بها ولا يطبقها عملا ولذلك يمثل الشيخ درويش الخيال أو الطيف الذى يمر ليستثير هذه الروح الصوفية دون أن يكون له نفس التأثير.

إن السيد رضوان الحسينى على قدر تمكنه من هذه المبادئ الدينية إلا أنه لا يعاف الحياة، فهو يتمتع بها فى المأكل والملبس والعمل وكل مظاهر الحياة، فيأكل ما يشاء طالما ليس فيه محرم، ويلبس الساعة الذهبية، ومظهره هذا يؤكد على تعادل حرصه على الدنيا مع حرصه على الآخرة، ولكن فى غير انغماس فيها، وهو مشارك بفاعلية فى شئون الزقاق وليس منغلقا على ذاته، ويبدو انحياز الكاتب لصورة هذا النموذج مرة ثانية فى وصفه له يقول: "وكان السيد يجلس على فروة مسبحا، المجمرة أمامه، وإبريق الشاى على يمينه، وكانت حجرته الخاصة صغيرة أنيقة تحدق بأركانها الكنبات، ويغطى أرضها سجاد شيرازى، تقوم فى وسطها مائدة مستديرة رصت عليها الكتب الصفر، ويتدلى فوقها من السقف مصباح غازى كبير، وكان السيد يرتدى جلبابا رماديا فضفاضا وطاقية صوف سوداء يضئ تحتها وجهه الأبيض المشرب بالحمرة كالبدر المنير، فى هذه الحجرة كان يخلو إلى نفسه كثيرا، قارئا أو مسبحا أو

---

(1) زقاق المدق، ٥٦.

(2) نفس المصدر ونفس الصفحة.

متأملا. وفيها كان يجتمع بأصدقائه من العلماء والصوفيين وأئمة الأذكار يتذاكرون الأخبار ويروون الأحاديث ويناقشون ما يعرض لهم من الآراء، ولم يكن السيد معدودا من العلماء المتفقهين فى الدين. ولا من الأذكياء الأفذاذ، ولا من أولئك الذين يجهلون أقدارهم فيضعونها من حيث يريدون أن يرفعوها فوق طاقتها، ولكنه كان مؤمنا صادقا، ورعا تقيا ، يستأثر نفوس العلماء بقلبه الكبير وصدره المسماح وخلقه القويم وعطفه وحنانه ورحمته. فكان بحق من أولياء الله الصالحين" [1].

هذه الصورة جعلته محبوبا من أهل الزقاق، وملجأ يلجأون إليه وقت اشتداد الأزمات عليهم، ولكنه حينما يريد أن يلعب دورا فى تغيير حياتهم أو سلوكياتهم يفشل أحيانا كما ينجح فى بعض الأحيان. وخاصة فى المسائل الاجتماعية، ولكن الفشل يواجهه حينما يريد أن يغير سلوكهم من الناحية الخلقية والدينية، وذلك مثلما فشل فى إقناع المعلم كرشه بالعدول عن سلوكه المشين والشاذ وبعد حوار طويل بينه وبين الرجل يسلم بالعجز ويرد الأمر لله "فابتسم السيد ابتسامة حزينة، وقال وهو ينهض قائما كذلك:

يملك كل شئ لو أراد، ولكنك لن تفقه معنى لقولى فالأمر لله" [2].

ولذلك فلا عجب أن نراه فى النهاية ذاهبا إلى الحج. وبالرغم من التفاف أهل الزقاق حوله وتوديعهم له وداعا حارا إلا إنها رحلة لها معناها ومغزاها، فربما يئس من البقاء فى هذا الخضم المتلاطم الأمواج، ويئس من إصلاحه فلا يجد ملاذا إلا الفرار إلى الله فى رحلة الحج وهى بلا شك رحلة روحية، يهجر الإنسان فيها دنياه ليعيش فى رحاب الرمز [3]، ولذلك رأى عبد

([1]) نفس المصدر، ٩٣.

([2]) انظر الحوار فى الرواية، ص ١٠٠، ١٠١.

([3]) يتناول نجيب محفوظ هذا الوداع بشئ من التفصيل السردى الطويل الذى يبين أنه يحاول إبراز معتقده بكل وسيلة تعبيرية. وهذه الأحاديث الطويلة مع مودعى السيد رضوان توضح إلى حد

المحسن بدر أن المؤلف رفع هذه الرجل إلى مرتبة ملائكية غاية فى السمو" [1] ويرى فى الوقت نفسه أن ذلك راجع إلى "رفض المؤلف للمادة وتعلقه بالروح، ورفضه للحب الجسدى وميله إلى الحب الروحى" [2]، وهو ما استخلصه فى مقدمة كتابه من الأحاديث الكثيرة الواردة بالدوريات المختلفة بل ومن حديث مباشر بينه وبين نجيب محفوظ فى جريدة الأهرام، وهو يؤكد ما ذهبنا إليه من استغراقه (محفوظ) فى التجربة الروحية التى دفعته إلى أن تكون رسالته للماجستير التى هجرها إلى الأدب عن "مفهوم الجمال فى الفلسفة الإسلامية "تحت إشراف الشيخ مصطفى عبد الرازق، هذا بالإضافة إلى أن المقالات الأولى التى كتبها كانت حول مثل هذه المعانى، وأبرزها "الله" وفكرة الله فى الفلسفة" وغيرها من المقالات التى دارت حول هذا الموضوع نفسه [3].

أما النموذج الثانى فى هذه الرواية فهو الشيخ درويش التى يمثل فى نظر عبد المحسن بدر "الصوفية الشعبية" [4]، فهو صورة أخرى للنموذج، ولكنه نموذج مهزوم صدمته الظروف فى حياته العملية، فبعد أن كان مدرسا للغة الإنجليزية بإحدى المدارس الابتدائية أصبح موظفا صغيرا بوزارة الأوقاف، ونزل من الدرجة السادسة إلى الدرجة الثامنة، وظل فى تلاطم مع الظروف حتى انقطعت صلته بالهيئة الاجتماعية التى كان واحدا منها، فانغلق على ذاته، واكتفى بحب آل البيت وخاصة الست (السيدة زينب) .

كبير صحة ما ذهبنا إليه من أنه سفر طويل فحينما يقول له أحد المودعين "عودا" يرفض هذا ويقول أن العود تكون إلى هناك، وهو الملجأ والملاذ.

(1) الرؤية والأداة، ٤٣١.

(2) المرجع السابق، ٤٣٠.

(3) راجع مقال صبرى حافظ، نجيب محفوظ بين الدين والفلسفة بمجلة الهلال عدد خاص عن نجيب محفوظ العدد الثانى ٧٨، فبراير، ١٩٧٠.

(4) مرجع سابق، ٤٢٩.

وبالرغم من حب الناس له الذى عوضه عن كثير مما فقده من وظيفة وبيت إلا أنه لم يمارس مع العامة أى عادة من عادات الآخرين مثله فلم يمارس المعجزات والخوارق وقراءة الغيب، واكتفى بالانغلاق على الذات وبدور المراقب للأحداث والمعلق عليها سواء ببعض الكلمات الإنجليزية أو بأبيات من الشعر يدل معناها على الزهد فى الدنيا أو السخرية من أحداثها [1] ولذلك فقد "عاش على وفاق مع نفسه، وهجر الوجود العام منسحبا داخل نفسه مكتفيا بعالمه الخاص الذى صنعه بخياله" [2].

ومع هذا فوصف نجيب محفوظ له ولوضعه بين الناس يدل على أنه لم يصوره فى صورة مرفوضة من الآخرين مما يعبر عن تعاطفه معه، وإن لم يكن معبرا عن صورة النموذج المرجوة عنده.

وفى ظنى أن نجيب محفوظ يصنع بروازا آخر يمكن أن يوضع فيه النموذج كما سيتجلى بعد ذلك فى مرحلة الرمز. وهى وإن كانت رمزا إلا أنها لا تبعد عن الواقع كثيرا فهى موجودة فيه وتعيش على أرضه.

(٤)

ثم تختلط الأمور وتتضارب لتصبح أشبه بالسراب لدرجة تجعل نجيب محفوظ يعكف على ذاته متأملا. طارحا رؤية فلسفية هى أقرب إلى التحليل النفسى لعقدة من العقد النفسية "عقدة أوديب" جاعلا إياها البطل الحقيقى لروايته التالية فى هذه المرحلة "السراب" وهى التى تحرك شخصيات الرواية، ولخصوصية التجربة لم نر صورة لنموذج الشخصية الدينية فى الرواية، وإن كان الأمر لا يخلو من تعليق دينى هنا وهناك مرتبط بحركة الأحداث فيها وليس له دور فعال فى الرواية، مع أن الموضوع ثرى، وكان يمكن أن يتسع ليشمل وجهة نظر على الأقل فى مثل هذه التجربة شديدة الخصوصية.

---

(١) انظر وصف الشيخ درويش على الصفحات ١٦، ١٧، ١٨ من رواية زقاق المدق.

(٢) محمد حسن عبد الله الإسلامية، ١٠٢.

(٥)

وكما بدأ نجيب محفوظ هذه المرحلة ينهيها برواية "بداية ونهاية" التى تأتى وكأنها تلخيص لكل الأطروحات الاجتماعية التى طرحها عبر روايات هذه المرحلة، ومن ثم يكون الضوء فيها مركزا على المعضلة الاجتماعية أكثر من أى رؤية أخرى، ومن هنا جاء اختياره لعنوان الرواية "بداية ونهاية"، وكأنه يريد أن يشير إلى قارئه بأنه إذا أراد أن يتعرف خصائص هذه المرحلة وقضاياها فليرجع إلى هذه الرواية التى جمعت المأساة كلها فى بوتقة واحدة، فمأساة محجوب عبد الدايم وتطلعاته موجودة هنا ممثلة فى تطلع حسنين، وإن كانت فى صورة أفضل وأكرم ومأساة إحسان وحميدة تتجسد مرة ثانية فى مأساة نفيسة مع الفارق فى تطلعات كل واحدة منهن وعجز أحمد عاكف وثباته يعود إلى الظهور فى شخصية حسين مع الفارق أيضا، وإن كانت حالة الرضا بالواقع سمة كل منهما، والتردد فى مسألة الاقتران بالحياة ممثلة فى الزواج، والحارة والحى الشعبى والمناطق الراقية، إلى غير ذلك من المظاهر التى جمعت فى هذه الرواية ما تم تفصيله فى الروايات السابقة.

ولأن هذه كانت طبيعة الرواية، فإننا لا نلحظ فيها صورة واضحة للنموذج الذى أخذناه موضوعا للبحث، وإن كان الأمر لا يخلو من بعض الإشارات الدالة على سلوك بعض شخصيات الرواية مثل شخصية حسنين التى تسلك فى الحياة مسلكا يوحى بالرضا بالقضاء والقدر حينما رضى بقدره أن يتوقف عن التعليم حتى يقوم بمسئولياته تجاه أخيه المتطلع دائما دون أن يبدى أى استعداد للمعاونة.

وفى النهاية فإنه حين يقدم على الزواج يحاول سد ثغرة خلقها أخوه أو لأم جرح صنعه أخوه، وكأنما كتب عليه النكران لنفسه ونشعر هنا ببعض ملامح أحمد عاكف فى "خان الخليلى"، وتنتهى النهاية بفضيحة مزدوجة جاءت مزيجا من الروايات الثلاث "القاهرة الجديدة" و "خان الخليلى" و "زقاق المدق" حسن الذى يطارده البوليس لجرائمه، ونفيسه التى ألقت بنفسها فى النيل وتبعتها النهاية المأساوية لحسنين.

ونشعر وكأن نجيب محفوظ أراد أن يغلق ملف هذه المرحلة بهذه النهاية المأساوية لهذا الجيل المتخبط بين التطلع والأمل وبين ضياع الأحلام،

ولكنه برغم هذا يعد المسألة نوعا من الشجاعة والإقدام "إذا أردت هلم، لن أصرخ، فلأكن شجاعا ولو مرة واحدة، ليرحمنا الله.." [1] وكأنه وجد في الموت خلاصا من أزماته، وفي الوقت نفسه تعبيرا عن شجاعة، حتى ولو كانت الشجاعة في النهاية، وربما أراد يشير لهذا الجيل بطريق للخلاص، وليس الخلاص في الموت كتعبير سلبي. ولكنه أراد أن يجعله خطوة إيجابية قد تكون دافعا إلى الفعل الانتحاري أو ما حدث بعدها على ساحة المواجهة بين الشعب من ناحية وبين القصر والاحتلال من جهة أخرى حيث تدافع الشباب في أعمال فدائية شهدت اغتيالات وموجات متلاحقة من المقاومة غير عابئ ولا هياب للموت. وماذا تفيد الحياة إذا فقدت مقوماتها الأساسية لقمة العيش، والكرامة والشرف.

ولعل ما بدأت به الرواية يؤكد حتمية نهايتها ويوضح رؤية الكاتب في اختصار المواقف التي عبر عنها في الروايات السابقة، فقد مات الأب وانتهت معه مظاهر الحياة، وهي توازي في الواقع ضياع الحلم الجميل، حلم الاستقلال بعد ثورة ١٩١٩، وتطور الأحوال على المستويين السياسي والاجتماعي من الأسوأ إلى الأسوأ، ومن ثم كانت النهاية.

---

(١) بداية ونهاية، ٣٨٢.

الفصل الثالث

مرحلـة التبلــــــور
الشخصية الدينية فى حالة فعـل



استجمع نجيب محفوظ كل طاقاته الذهنية والإبداعية وخبرته الاجتماعية. بل واسترجع معها تجاربه الروائية خاصة فى المرحلة الثانية التى عبر فيها عن الواقع الاجتماعى، وراح يخطط لهذا العمل الفنى الضخم "الثلاثية" والتى رفض صديقه السحار المتولى نشر أعماله أن ينشره فى البداية لضخامته، وكما يقول نجيب محفوظ فى حديثه إلى جمال الغيطانى فى الكتاب الذى خصصه لتذكراته قال له السحار "إيه الداهية دى" وإن كان بعد تفكير وافق على نشرها فى ثلاثة أجزاء، وقد كان رأيا صائبا إلى حد بعيد، إذ إنه من الصعب على قارئ — مهما كان العمل الفنى رائعا أن يتحمل ويصبر على قراءة عمل أدبى تتعدى صفحاته الألف ومائتى صفحة، وبالتالى لابد من محطات يتوقف عندها يستريح، ويتأمل، ويسترجع حتى يتمكن من المواصلة، وفعلا تم نشر الثلاثية فى ثلاثة أجزاء يحمل كل جزء منها اسم منطقة تمثل بؤرة الأحداث فى هذه الأجيال الثلاثة مع بقاء كل جزء منها فى الصورة.

ولم يأت هذا العمل من فراغ، بل جاء منطلقا من المرحلة السابقة عليه ومطورا لها فى إطار من التقدم الفكرى والفنى الذى حققه الكاتب الكبير، لقد راجع ما كتب، وبدأ يعيد النظر فيه، ومن ثم يعيد تشكيله برؤية متطورة نتج عنها تنظيم لحركة الأحداث بدقة أكبر، وتنظيم لتطور الشخصيات بطريقة أشبه بالطريقة الهندسية والرياضية مستفيدا من كل معارفه العلمية والنفسية التى تلعب دورا بارزا فى تكوين شخصيات الثلاثية بأجيالها الثلاثة.

ولكى تكون الرؤية أكثر إحكاما ضيق الدائرة، وركز أحداثه حول أسرة واحدة، وهذا لا يعنى أنه انغلق على ما يخص هذه الأسرة وحدها، إنما كان تركيزه فى الأسرة ليستطيع إحكام الخيوط بيده، ويبدأ من الخاص لينطلق إلى العام، وهذا يجعلنا نقول، إنه عكس الحركة السابقة والتى بدأت من الأوسع إلى الأضيق ثم الأضيق من القاهرة إلى حى خان الخليلى إلى الزقاق. وبعد المراجعة رأى أن ينطلق من الأسرة. وهى فى الواقع أضيق من الزقاق لينطلق إلى الحى فالأحياء المجاورة لينتهى إلى الرؤية الأوسع القاهرة بل مصر كلها.

وإذا تأملنا الثلاثية فإننا – بالرغم من انطلاقها من أسرة واحدة هى أسرة السيد أحمد عبد الجواد إلا أننا نلمح ملامح هذه الأسرة وعلاقتها بالأسر الأخرى بل والمجتمع، تكرارا للنماذج السابقة. فنموذج الأب نلمح فيه جماع الآباء السابقين الأستاذ عاكف فى "خان الخليلى" من حيث ارتباطه بالقديم وبالدين وبالمسجد ونظرته للناس، وفى بعض الأحيان وخاصة فى الجزء الثانى من الثلاثية وكذلك الجزء الثالث حينما يعجز عن لعب دور فى حياة الأبناء وتوجيههم كما يشاء، والآباء فى زقاق المدق السيد رضوان الحسينى وصبره وتماسكه أمام محنة فقد الأبناء – يظهر هنا فى الثلاثية فى اجتياز السيد أحمد عبد الجواد لمحنة فقد فهمى، والمعلم كرشه فى خلاعته ومجونه بالرغم من الفارق الكبير بينهما وحتى التجارة نجد السيد سليم علوان فى الزقاق والسيد أحمد عبد الجواد وبالطبع تتطور الصورة إلى الأفضل لا سيما أن الصورة السابقة كانت أشبه بالتسجيل الدقيق لواقع الشخصية لكنه فى الثلاثية محملة بالفكرة والرؤية المنضبطة هندسيا للتعبير عن معنى.

وتجد فى ملامح البطل الثانى للثلاثية كمال عبد الجواد "بعض ملامح المأزومين السابقين محجوب عبد الدائم وحسنين كامل فى تطلعاتهما. وأحمد عاكف فى حبه للقراءة والمعرفة. وإن كان أحمد عاكف يطمع إلى تأليف الكتب، ولكنه يفشل فى هذا الهدف إلا أن كمال يتقدم خطوة فينشر مقالاته فى مجلة البلاغ الأسبوعى، لكنه ما يزال الحائر بين الأفكار كما كان أحمد عاكف حائرا بين الأحداث الزمنية المتلاحقة وهو واقف ثابت فى مكانه، وإن كانت هذه سمة كمال الذى تورثه الحيرة فى الفكر ثباتا فى الفعل، ولم يتقدم خطوة، إلا أن كمال كان حائرا بين أحمد عاكف وأحمد راشد فى آن واحد وكانت النتيجة واحدة عند الاثنين فكلاهما لم يتزوج وبالتالى يقف عاجزا عن التواصل ممثلا فى سلالة تنتج منه، وإن كان كمال يرى نفسه بعد ذلك فى ابنى أخته.

وصور قصور الطبقات الأرستقراطية تتكرر فى علاقتها بالأبطال، وإن كانت فى "القاهرة الجديدة" وفى "بداية ونهاية" من أجل المعونة. فكل من

محجوب عبد الدائم، وحسنين يزوران هذه القصور من أجل المعونة أو المساعدة فى الوظيفة والالتحاق بالكلية الحربية. إلا أنها هنا فى الثلاثية تصبح علاقة أكثر تطورا من خلال صلة بين صديقين أو طالبين، ومن ثم فهى فى الاثنتين الأوليين مقطوعة، إلا أنها فى الثلاثية موصولة، ولكن بهدف محدد وهو أن تكون بمثابة مرآة للبطل كمال عبد الجواد يكتشف فيه نفسه وواقعه؛ وبالرغم من محاولة حسنين فى "بداية ونهاية" أن يربطها عن طريق التقدم لابنة البك إلا أن نجيب محفوظ أصر على قطع هذه الروابط فى إشارة منه إلى استحالة التواصل بين هذه الطبقات، رامزا إلى انفصال هذه الطبقة عن المجتمع وتعاليها عليه، وبالرغم من أن حسنين ترك التواصل مع طبقته ممثلة فى فسخ خطبة ابن فريد أفندى الذى مد لهم يد العون فى وقت الحاجة، إلا أن الطبقة العليا ترفض هذا التواصل حتى ولو بفعل المؤلف، فبعد ما قبل البك التفكير فى خطبته لابنته إلا أنه فى النهاية يرفضه معتلا بماضى أسرته.

هكذا كان الحال أيضا مع كمال عبد الجواد الذى يخدع فى قبول عايدة شداد للتحدث معه واستلطافها حديثه، إلا أنها فى لحظة الاختيار فضلت ابن طبقتها لأنه من ناحية الواقع أكثر تناسبا مع طبقتها، أما كمال فكان مجرد تسلية تستمتع بها وبما يصدر منها من أحاديث، أى أنها كانت معجبة بمعرفته التى كانت تفوق جميع أقرانه الذين كانوا يجتمعون فى قصر آل شداد بدعوة من صديقهم حسين شداد.

ولو أردنا مواصلة تتبع هذه العلاقة بين ما جاء فى روايات المرحلة السابقة وما جاء فى الثلاثية لخرج بحث مستقل كبير، ولكننا نكتفى بما ذكرنا تدليلا على النقطة التى أثرناها، وهى أن الثلاثية لم تأت من فراغ، بل انطلقت من السابق، وكنتيجة لمراجعة هذه المرحلة والتأمل فيها ومحاولة تأصيلها وإعادة صياغتها لنخرج فى هذا النسق المحكم البناء، وهو ما يساعد فى بحثنا عن الصورة المتطورة لنموذج الشخصية الدينية موضوع البحث.

بهـذا المـنطق الصارم تستمد الشخصية الدينية جذورها من الجيل الأول وتتفـرع عبر الأجيال لتصل إلى ذروتها بوضوح فى الجيل الثالث. وتقوم بدورها الفعـال، ومـن الطبيعـى أن يكـون دورهـا فـى الجيل الأول مرتبطا بطبيعة هذا الجـيل ومرتبطا ببعض صور هذا النموذج فى المرحلة السابقة. إن خيوطها تبدأ فـى الـبروز والتـشابك مـن عـدة اتجاهات منها ما ينتج عن التوارث، ومنها ما ينتج عن التقاليد الدينية الشائعة.

فالخـيوط الأولى تـبدأ مـن الأب والأم علـى الـسواء. وخاصـة الأم التى ورثت هذه الطبيعة الدينية من أصولها فأبوها "كان من العلماء ومن حملة كتاب الله" هكذا تكرر فى كل مناسبة تستدعى ذكر هذا الأصل. ولا شك أنه صفة من العلمـاء تعنـى المفهـوم الشائع لديهم عن حفظة القرآن الذين يستطيعون مناقشة الـناس ووعظهـم بمـا هـو معلوم لديهم، ويتواصل هذا فى سلوك "أمينة" الدينى والاجتماعـى، فهـى لا تـترك فرضـا بـل تـؤدى كـل الـصلوات، وفـى علاقتها بـزوجها تـؤدى شق الطاعة حق الأداء وإن كان فى صورة خضوع كلى، وبالرغم مما قيل هنا أو هناك عن أنها شخصية باهتة أو غير باهتة فإنها كانت نموذجا لتطبـيق الأفكـار والمـبادئ التـى تعلمـتها فـى بـيت أبيها. ومن ثم فإذا أرجعنا سـلوك "أميـنة" إلى هـذه الجـذور والأسـباب اتـضحت لـنا حقـيقة الشخـصية وتـصرفاتها، وهـو رافـد سـوف يـصب فى النموذج بوضوح حين يأتى عليه دور الفعل فى المحيط العام لا المحيط الضيق.

أمـا الرافد الثانى فهو الأب السيد أحمد عبد الجواد الذى يحمل فى جانب مـن شخـصيته تقـوى لا حـدود لهـا. ولكـنها تـبدو تقـوى غـير فاعلـة "صلى بوجه خاشـع. وهـو غـير الـوجه البـسام المشرق الذى يلقى به أصحابه. هذا وجه خافض الجـناح تقطر التقوى والحب والرجاء من قسماته المتراخية التى ألانها التزلف والتود والاسـتغفار. لم يكـن يـصلى صلاة آلية قوامها التلاوة والقيام والسجود. ولكن صلاة عاطفية. عاطفـة وشـعور وإحـساس يـؤديها بـنفس الحماس الذى ينفضه على ألوان

الحياة التى يتقلب فيها جميعا. كما يعمل فيتفانى فى عمله. ويصادق فيفرط فى مودته. ويعشق فيذوب فى عشقه. ويسكر فيغرق فى سكره. مخلصا صادقا فى كل حال" [1].

إلى هذا الحد يبدد إخلاص الرجل فى كل شئ. أى أن السلوك الدينى عنده لم يكن أجوف، ولكنه أيضا لم يكن مؤثرا، فلم يزجره ورعه ولا تقواه عن ممارسة حياته الخاصة مع العوالم وعن معاقرة الخمر، بل إنه يستخدم الدين أحيانا لتبرير أفعاله مما يؤكد وعيه به، أى أنه لا يأتى هذه الأفعال عن جهل بحرمتها أو خطورتها، بل هو يعرف هذا ويحاول أن يفسر النصوص والأحكام الفقهية لمصلحته كما حدث فى حواره مع الشيخ متولى عبد الصمد "الذى يعد صورة مكررة من الشيخ درويش فى الزقاق" حين بادره الشيخ متولى بالسؤال: "ماذا تقول وأنت المؤمن الورع، فى ولعك بالنساء؟ ويرد عليه ضاحكا" — ما على من ذاك، ألا يحدث رسول الله صلى الله عليه وسلم عن حبه للطيب والنساء؟ "ويرد الشيخ" الحلال غير الحرام يا ابن عبد الجواد، والزواج غير الجرى وراء الفاجرات...

فمد السيد بصره للا شئ وقال بلهجة جدية:

ما أنفت نفسى يوما أن تعتدى على عرض أو كرامة قط، والحمد لله على ذلك.

فضرب الشيخ ركبته بيديه وقال بغرابة واستنكار:

عذر ضعيف لا ينتحله إلا ضعيف، والفسق لعنة ولو يكن بفاجرة، كان أبوك رحمه الله مولعا بالنساء فتزوج عشرين مرة فلماذا لا تنتهج سبيله وتنتكب طريق المعاصى؛ فضحك السيد ضحكة عالية قال:

أأنت ولى من أولياء الله أم مأذون شرعى؟ كان أبى شبه عقيم فأكثر من التزوج أو بالرغم من أنه لم ينجب سواى إلا أن عقاره تبدد بينى وبين زوجات أربع مات عنهن، إلى ما أضاع عن النفقات الشرعية فى حياته، أما أنا فأب لثلاثة

([1]) بين القصرين. ط١١، ١٩٧٩، ص٣٠.

دكور وأنثيين. وما يجوز لى أن أنزلق إلى الإكثار من الزوجات فأبدد ما يسر الله علينا من رزق. ولا تنس يا شيخ متولى أن غوانى اليوم هن جوارى الأمس واللاتى أحلهن الله بالبيع والشراء. والله من قبل ومن بعد غفور رحيم

وهكذا نجد استخدام حديث الرسول صلى الله عليه وسلم فى غير مجراه. ولكنه يقنع نفسه بأن يجد فيه ملاذا وملجأ له يبرر حبه للجنس الآخر. حتى إنه يستخدم القياس الفقهى فى مقارنة العوالم والباغيات بجوارى الأمس والإماء اللاتى كن خاضعات لعملية البيع والشراء. وهو قياس خاطئ بالطبع لأن الإسلام فى البداية أباح هذه العملية ليحرر هذه الطبقة. ثم إن خطأ القياس ينبع من أن الإماء كانت إرادتهن مسلوبة وخاضعة للذين يتاجرون فيهن. أما هؤلاء فيما رسون هذه المسألة بإرادتهن مقابل بعض المزايا المادية اللاتى يحصلن عليها أو رفقة بغير أجر ولا زواج.

وهذا يعنى أنه كان يمارس هذه الأشياء وهو يعلمها ويعلم موقعها من المحرمات. ومع هذا يأتيها مع بعض التسويغ الذى يرتضيه لنفسه. وهو يعلم أنه يتحايل. وإلا لما تلعثم حينما سأله الشيخ عن الخمر. وأخذ يفكر ماذا يخترع من الأعذار. وفى أثناء هذا التوقف يتدخل المؤلف ليفصل له إجابة أو يهيئ له ردا يخرج به من المأزق. ويؤكد هذا الوعى ما دار بينه وبين كمال من حديث حول المقال الذى كتبه فى جريدة البلاغ الأسبوعى عن نظرية أصل الإنسان. ويصفه بالفكر والإلحاد [2] مما يوحى بأنه كان على علم ووعى بما يقول ويفعل. ويوحى أيضا بأنه على المستوى العام متدين غيور على دينه. ولا يسمح لأحد وخاصة ابنه بمجرد قراءة أو كتابة أفكار تناقض الدين. ولكنه على مستوى رغباته الخاصة. يدع الدين جانبا [3].

---

(1) انظر الحوار بتفصيلاته وتدخل المؤلف فيه بتعليق سردى عن خصائص الإيمان عند السيد أحمد عبد الجواد على الصفحات من ٤١ إلى ٤٥ من الرواية.

(2) راجع قصر الشوق، ٣٩٣ .

(3) راجع الأب حوميه. ثلاثية نجيب محفوظ. د. نظمي لوقاط. مكتبة مصر. ١٩٥، ٤١، ٤٢، ٤٣.

ويصب الرافدان فى قناة تعد بمثابة البرزخ الذى تنتقل عبره صورة النموذج وهو كمال عبد الجواد الذى يمثل الجيل الثانى جيل الانتقال من القديم إلى الجديد، ولأنه يمثل هذه المرحلة فقد جاء مثقلا بما حمله من روافد، ومن ثم لم يستطع حمل كل هذا العبء فتمزق بينها ولم يصل إلى حل، خاصة أنه قد حاول أن يفكر فيها جميعا فى وقت واحد فتاه بينها جميعا بالرغم من أنه عرفها، وكانت نتيجة معرفته لها فلسفة عمت فكره. وقد بدأ تكوينه الدينى شبه أسطورى سواء من ناحية أمه التى ملأت دماغه بالأساطير والخرافات الكثيرة التى تتحدث عن الجن وقدرتهم، وأبيه الذى يحرص على اصطحابه إلى مسجد الحسين، وهو الذى تدور حوله الأقاويل التى تشبه أن تكون أساطير حول بطولته وتصديه للحق، وقدرته على الإشفاء وحل المشكلات بكراماته. هذا بالإضافة إلى ما يسمعه من الخطباء فى المسجد فى المناسبات وفى الدروس الدينية فى المدرسة، مثلما فعل ذات مرة مع أمه حينما درس فى المدرسة سورة الجن ولمح الأم التى تذاكر له دروسه ترتعد من ذكر الاسم فقال لها:

– ها أنت ترين أن من الجن من استمع إلى القرآن وآمن به، فلعل سكان بيتنا من هؤلاء الجن المسلمين وإلا ما أبقوا علينا طوال هذا العمر.

فقالت المرأة فى شئ من الضيق:

– لعلهم .. ولكن من الجائز أن يكون بينهم غيرهم، فيحسن بنا ألا نردد أسماؤهم؛

– لا خوف من ترديد الاسم .. هكذا قال مدرسنا.

فحدجته المرأة بنظرة عتاب وقالت:

– المدرس لا يعرف كل شئ:

– وإن كان الاسم ضمن آية شريفة؟

وشعرت حيال تساؤله بقهر ولكنها لم تجد بدا من أن تقول:

– كلام ربنا بركة كله.

واقتنع كمال بهذا القدر ثم واصل حديثه عن التفسير قائلا:

- ويقول شيخنا أيضا إن أجسامهم من نار.

وبلغ بها القلق غايته فاستعاذت بالله وبسملت عدة مرات، أما كمال فاستطرد قائلا:

- وسألت الشيخ هل يدخل المسلمون منهم الجنة؟ فقال: نعم، فسألته مرة أخرى: كيف يدخلونها بأجسام من نار؟ فأجابنى بحدة قائلا: إن الله قادر على كل شئ.

وإذا التقينا بهم فى الجنة ألا تحرقنا نارهم،

فابتسمت المرأة وقالت فى ثقة وإيمان:

- ليس فيها أذى أو خوف.

وسرح الغلام بعينه حالما وإذا به يسأل مغيرا مجرى الحديث فجأة:

- أترى الله فى الآخرة؟

قال المرأة بنفس الثقة والإيمان.

- هذا حق لا ريب فيه.

فلاحت فى نظرته الحالمة أشواق كما تلوح فى الغلس بتأثير الضياء وساءل نفسه متى يرى الله؟ وفى أى صورة يتبدى، وإذا به يسأل أمه مغيرا مجرى الحديث فجأة مرة أخرى:

- أيخاف أبى الله ؟

فتولتها الدهشة وقالت فى إنكار:

- ياله من سؤال غريب، .. أبوك رجل مؤمن يابنى، والمؤمن يخاف ربه، فهز رأسه فى حيرة وقال بصوت خفيض:

- لا أتصور أن أبى يخاف شيئا:

فهتفت المرأة فى عتاب:

سامحك الله .. سامحك الله " [1].

([1]) بين القصرين، ٦٤ - ٦٥.

هذا الحوار الذى يكشف كم ما ترسب فى ذهنه من معلومات منذ الصغر، وما شابها من تناقض بين أفكار أمه التى تعد بمثابة المعلم المنزلى له وبين أفكار كل من الشيخ والمدرس، ثم يكشف عن تشوق إلى معرفة أشياء تكبر سنه مثل الحديث عن رؤية الله بالعين، ومدى الشك الذى تسرب إلى نفسه فى إمكانية أن يخاف أبوه من شئ حتى ولو كان الله، كل ذلك ينذر بما يمكن أن يحدث له حين يكبر ويأخذ فى القراءة المتعمقة، والتى ساهمت فى تحديد مساره التعليمى مخالفا رغبة أبيه فى الالتحاق بمدرسة عليا تضمن له وظيفة محترمة ومكانة وجيهة.

هذا بالإضافة إلى ما كان يراه فى أبيه من تناقض بين مظاهره الدينية وبين قسوته فى الحياة والبيت، وهو غير ما كانت تتسم به أمه من سماحة ورجاحة صدر إلى حد مناقشته، وهو ما لم يكن يحدث مع أبيه، وقد كانت ثمرة قسوة أبيه أن طرد أمه من البيت لمجرد أنها خرجت لزيارة الحسين مع أنه هو الذى يحبه ويصطحب أبناءه إليه كل جمعه ويطوف به؛ كل هذه التناقضات تضاف إلى ما بدأ يشعر به من تناقض على المستوى العام بين إيمان الناس وسلوكهم فى الحياة؛ وهذا واضح من الحوار الذى دار بينه وبين فؤاد الحمزاوى، وهما فى مقتبل الشباب أى فى سن المراهقة الذى كشف له هذا التناقض حيث يدعوه فؤاد إلى لقاء قمر ونرجس تحت القبو فيرد كمال:

– لا أستطيع أن ألقى الله فى صلاة وثيابى الداخلية ملوثة:

فقال فؤاد بسذاجة:

تطهر واغتسل قبل الصلاة

فقال كمال وهو يهز رأسه للاستعارة الضائعة.

"إن الماء لا يطهر من الدنس" [1].

([1]) قصر الشوق، ٩٠.

بـل ويتدخل نجيب محفوظ مضيفا إلى الحوار وشارحا له "ذلك الصراع القـديم، كـان يمـضى فى لقاء قمر مضطربا بالشهوة والقلق ويعود بضمير معذب وقلـب بـاك، ثـم عقـب الـصلاة يستغفر استغفارا حارا طويلا، لكنه يمضى مرة أخـرى مغلـوبا علـى أمـره ثـم يعـود بالعـذاب ليستغفر من جديد يالها من أيام نـضحت بالشهوة والمرارة والعذاب. ثم انبثق النور. هنالك وسعه أن يحب وأن يصلى معا، كيف لا؟ والحب من منبع الدين يقطر صافيا "[1].

هـذا الصراع الذى حسم فى النهاية بطريقة تدريجية. حيث طرق قلبه حـب عايـدة شـداد بعـنف، وراح يصب فيه كل حبه الصوفى الذى وصل إليه مترفعـا عـن المادة لدرجة أنه سماها المعبود، وكان هذا الحب مجرد المعبر الذى انـتقلت عن طريقة حياته من حال إلى حال آخر. وذلك بعدما فشل هذا الحب وتـركه المعـبود أحـس بالـضياع، وتـهـاوت الـرموز ولم يعـد مـا يؤمن به. وصار مـستغرقا فـى فكـرة الحـب التـى تعـادل الإيمـان كفكرة نظرية بحتة. أما فيما يختص بالحياة فليس إلا المادة والعلم سبيل معرفتها.

ونلحـظ هـنا تطـور الـنموذج ليـصبح إطـارا فكـريا فلسفيا. وهى تقريبا نفس الـصورة المتمثلة فى أحمد عبد الجواد ولكن فى ثوب فلسفى. فالتناقض فى شخصية أحمـد عـبد الجـواد علـى مستوى السلوك يصبح صراعا فكريا فى كمال عبد الجواد. وهـو "تطـور حتمـى نـاتج من عملية التأمل والمراجعة التى أشرنا إليها فى بداية هذا الفـصل. وتتقولب الأفكار فى الله الذى يوازى الجمال فى هذه المرحلة من عمر البطل المـأزوم نتـيجة محاولـة إيجـاد حل لهذه المعادلة الصعبة بين الدين والطبيعة أو بين الإيمان والفلسفة المادية. ولعل محمد حسن عبد الله كان على حق فى وصفه للثلاثية بـصورة عامـة بقـوله: ".. بـل إنـنا لا نجـازف إذا زعمنا أن "الثلاثية" فى مضمونها العـام صـورة للـنفس الإنـسانية وهـى تـبحث عـن الـسلام فى محاولة اكتشاف نقطة وفاق، أو لقاء بين المعتقد والسلوك" [2].

---

(1) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(2) محمد حسن عبد الله، الإسلامية والروحنية، ١٩٤.

وهـو ما يكشفه بوضوح حوار كمال مع أبيه حول المقالة التى نشرها فى جـريدة الـبلاغ الأسبوعى عن نظرية دارون فى النشوء والارتقاء حين وصم الأب دارون بالكفر والوقوع فى حبائل الشيطان. ويسأل ابنه سؤالا ساذجا هل هو من أساتذتك فى المدرسة؟

مـا أدعـى هـذا إلى الضحك لو كان فى القلب فراغ للضحك، لكنه قلب أفعمـته الآلام، ألم الحـب الخائـب، وألم الـشك وألم العقـيدة المحتـضرة؛ إن الموقـف الـرهيب بـين الـدين والعلـم أحـرقك. ولكن كيف يسع عاقل أن يتنكر للعلم؟" [1].

(٣)

ويحـدث الانفـصال الحتمـى بـين هـذين النموذجين فى الجيل الثالث للثلاثـية وهو جيل السكرية الذى لا يقنع بمجرد التعايش الظاهرى بين الاثنين فـى شخـصية الجـد، ولا التعايش النظرى والفلسفى فى شخصية الخال. ولكن تـستقل كـل شخـصية بـذاتها، ويتـبلور المفهـوم مجـدا فى شخصين لا شخصا واحـدا، ويـسلك عبد المنعم شوكت طريق الإخوان المسلمين، ويسلك أحمد أخوه طـريق الاشـتراكية، وقـبل الدخول فى الحديث عن نموذج الشخصية تجدر هنا ملاحظتان:

الأولى: أن الـصورة التـى ظهـر علـيها الاثـنان تعد امتدادا للثنائيات التـى وردت فى المرحلة السابقة؛ مأمون رضوان وعلى طه فى القاهرة الجديدة، وأحمـد عاكـف وأحمـد راشـد فـى خـان الخليلى، وحسين وحسنين فى بداية ونهايـة، وهـذا يؤكد ما ذهبنا إليه منذ البداية أن الثلاثية إعادة صياغة متطورة للمرحلة السابقة عليها، وإن كان ثمة اختلاف هنا فهو ناتج عن عملية المراجعة هـذه وتطـور الـرؤية. وهـو يظهـر هـنا فـى الفعـل. لقد اكتفت النماذج السابقة بالحـديث والتعلـيق عمـا يـشاهدونه أى أن موقفها كان سلبيا، أما الثنائية هنا

(١) قصر الشوق. ٣٩٣.

فإيجابـية تتمـثل فى الانتماء إلى جماعة محددة ومعروفة إنها بداية النضال من أجل تغيير الواقع.

الثانية: أنهما تجسيد للرؤية النظرية التى طرحت فى الجيل الثانى من الثلاثية ومطور للسلوك الطبيعى عند الجيل الأول، وفى الوقت نفسه يعكس حـركة التطور فى المجتمع فقد بدأت هذه النماذج تلعب دورا بارزا على ساحة الأحـداث السياسية فـى هـذه الفـترة ، وهـو مـا يعنى التصاق الكاتب بحركة المجـتمع وتطـوره [1] وإن كانـت الـرؤية عنده تميل إلى جانب النموذج الثانى، وهـذا يتكـشف بداية من مجرد الاسم، فعبد المنعم جعله عبدا وهو ما يعنى أنه عـبدَ للأفكـار التـى يعتـنقها مع ملاحظة ما تشير إليه لفظة العبودية حتى ولو كانـت للمـنعم، أمـا "أحمد" فهو من الحمد، ويعنى أن سلوكه محمود، بالرغم مـن أنهمـا يلتقـيان فـى اسـم "شـوكت" وهذا يوحى بأنهما ينطلقان من أرضية واحـدة، وهـو التمـرد على الواقع والسعى إلى تغييره؛ ألا تتشابه "شوكت" مع "شـوكة"؟ إنهمـا بالفعـل شـوكة فـى حلـق النظام المهيمن على الواقع فى ذلك الوقت.

ويـصر نجيب محفوظ وبإلحاح مستمر على التعايش بين النقيضين، بل إنـه زيـادة فـى توكـيد هـذا المعنـى جعلـها هـذه المرة أخوين أى أنهما لابد أن يلتقـيا، وربمـا جمعهمـا – بالإضـافة إلى هـذه الإخوة – الهدف المشترك الذى يسعيان من أجله، بل ويلتقيان فى النهاية حتى وإن كان الالتقاء هو السجن إذ جمعتهما زنزانة واحدة.

ومـن اللافـت للانتـباه أن الكاتـب يدخلـنا إلى عـالم النموذج عن طريق الرافد الأوسط كمال عبد الجواد وفى مكتبته، إذ يصعدون جميعا إلى المكتبة فى يوم اللقاء الأسبوعى للأسرة حين يختار عبد المنعم كتاب "محاضرات فى تاريخ الإسلام" وبينما يتصفح الكتاب يقول متمتما:

([1]) راجع سليمان الشطى، الرمز والرمزية ص ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠.

"–لا أحد يعرف الإسلام على حقيقته" .

فقال أحمد ساخطا:

– أخى يتلقى حقيقة الإسلام على يد رجل شبه عامى فى خان الخليلى...

فصاح به عبد المنعم:

صح يازنديق" [1].

أى أن التعريف به يجرى فى إطار النموذج الجامع للشخصتين معا وفى داخل مكتبته، وفى حضور النموذج المضاد، مما يوحى ببداية الانفصال بينهما وخروجها من عباءة "كمال عبد الجواد" النموذج المعبر عن التيارين فى جيل الوسط، وهذا يدل على شدة وعى الكاتب، وتمكنه الفائق من الإمساك بخيوط روايته بالرغم من اتساعها على مستوى الزمان والمكان والأشخاص، وتمكنه من فنه الروائى من حيث المعمار الفنى فى هذه الرواية الضخمة.

ولكن بتسليط الضوء على عبارة أحمد يتضح رأى نجيب محفوظ فى هذه الجماعة إنه يرى أن كثيرا من أتباعها لا يتسلحون بسلاح العلم، ويصف شيخ عبد المنعم بأنه "شبه عامى" وبالتالى فهم يفتقدون للرؤية الواضحة، والفهم الصحيح وهذا ما جعله يحجم عنهم وينفر منهم لدرجة تعبيره الصريح عن كراهيتهم فى حديثه مع الغيطانى "أما الذين كرهتهم من البداية فهم الإخوان المسلمون" [2] وبالرغم من أنه يتبع ذلك بتحليل مؤداه أنه كرههم لصراعهم مع الوفد سياسيا، لكننا إذا نظرنا إلى العبارات التى ترد على لسان شخصياته فإننا سنرى الصورة على حقيقتها، سنرى أنه يكرهها لدخول العاميين وأشباه العاميين فيها، وبالتالى فهى تفتقد إلى الأرضية الصلبة للإيمان فى نظره، ولا غرابة فى هذا من رجل يريد للدين والعلم أن يتعانقا لصالح الإنسانية، وجعل

([1]) السكرية، ط٧، مكتبة مصر، ١٩٧٦/ ٣٧.

([2]) نجيب محفوظ يتذكر، ط٣، دار أخبار اليوم ١٩٨٧/ ١١٨، ١١٩.

هـذه القـضية كـل همه فى رواياته المختلفة لدرجة جعلت عبد المحسن بدر فى الرؤية والأداة يصفه بأنه أول من نادى بشعار "العلم والإيمان"[1] ويرجع هذا إلى القيم الثلاثة التى آمن بها نجيب محفوظ وهى: العدالة الاجتماعية الحرية الحقيقية كقيمة بلا حدود" [2] ويرى أن المستقبل هو فى "التوفيق بين الاشتراكية والعقيدة الدينية"[3]، ومن المعروف أن الاشتراكية تقوم على العلم، لدرجة أنهم فى عصرنا الحاضر يطلقون عليها "العلمانية".

وبالطبع فإن رجلا هذا مبدؤه لا يمكن أن يتعايش مع جماعة يراها من وجهة نظره قاصرة على مفهوم واحد وركن واحد من هذه الثنائية. وهذا يرجع إلى انتماء كثير من العاميين إليها، ويلتف حولهم طلبة الجامعة وهم شباب فى مقتبل العمر يمتلئون حماسا وقوة واندفاعا دون تأمل، يقول عبد المنعم لأخيه أحمد:

تعال اجلس معنا، أحب أن تجالسه وتسمع له. ناقشه كيفما شئت. كثير ممن حوله من طلبة الجامعة..."[4].

وتتحرك الشخصية فى الداخل والخارج، فى البيت مع أخيه الذى يحاول جاهدا أن يجعله يصلى فيفشل بالطبع، وهو الذى يبدأ أى أن نجيب محفوظ يشير هنا إلى أن اليمين كان أكثر إيجابية فى الحركة وأسبق فى الوقت نفسه، ولاتهم النتيجة، والمهم هو الفعل، ولذلك لا يكف عبد المنعم عن محاورته فى البيت أو خارجه، كما نلاحظ أنه هو الذى يبدأ دائما بالدعوة، وقد يجرى الحوار بعد ذلك وينتصر فيه أحمد، ولكن قليلا ما كان الأخير يبدأ حوارا مع عبد المنعم أو يدعوه إلى مبادئه، وربما أشار ذلك إلى إحساس هذا

---

(1) عبد المحسن بدر الرؤية الأداة، ٧٦.

(2) الطليعة الأدبية عدد ٢ فبراير ١٩٧٧، ١٠.

(3) الآداب السنة العاشرة، ١٩٦٢، ١١٢.

(4) السكرية، ٨٣.

التيار بخطورة اصطدامه بمعتقدات رسخت فى وجدان الناس، بل وفى كثير من أفراد هذا التيار نفسه. ولذلك لم يدم إيمانهم بمعتقداتهم طويلا.

وعلى مستوى الخارج نجد الشخصية أيضا تتحرك فى وضوح وقوة، فبينما الأخوان عبد المنعم وأحمد راجعان من تشييع جنازة الملك فؤاد يلمحان الشيخ على المنوفى ويدعوه عبد المنعم إلى حضور مجلسه وهو فى الشارع فلا يلبى ويذهب هو إلى المجلس فى صحبة شيخه، وحينما يسأله الشيخ عن عدم حضور أخيه يرد بابتسامة فيعقب الشيخ: "ربنا الهادى" لا تعجبوا له، لقد صادف مرشدنا كثيرين من أمثاله هم اليوم من أشد المخلصين لدعوته، ذلك أن الله إذا أراد لقوم هداية فلن يكون للشيطان عليهم من سلطان، ونحن جنود الله، ننشر نوره ونحارب عدوه. وهبنا أرواحنا له من دون الناس فما أسعدكم جنود الله.

وقال أحد الجالسين:

– ولكن مملكة الشيطان كبيرة.

فقال الشيخ على المنوفى معاتبا:

– انظروا إلى من يخاف دنيا الشيطان والله معه، ماذا نقول له؟ نحن مع الله والله معنا فماذا نخاف؟ من من جنود الأرض يتمتع بقوتكم؟ وأى سلاح أحد من سلاحكم؟"[1].

ونتأمل هذا الحوار الذى يكشف عدة أشياء، **أولا**: قوة اليمين فى مواجهة اليسار، "لقد صادف مرشدنا كثيرين من أمثاله هم اليوم من أشد المخلصين لدعوته" إنه يستطيع أن يغير كثيرا من أتباع التيار الآخر.

ثانيا: عبارة "جنود الله" وما داموا جنود الله فلن توجد قوة تعدل قوتهم، وهو ما يصرح به فى نهاية الحديث.. من من جنود الأرض يتمتع بقوتكم" وما دامت المقارنة بين الله والأرض فلابد أن تكون الغلبة لله لأنه خالق

---

(1) السكرية/ ٩٨، ٩٩.

الأرض. والخالق أقدر من مخلوقه ثم إشارة الانتماء هذه تدل على العلوى والسفلى – الروحى والمادى.

ثالثا: عبارة "ننشر نوره، ونحارب عدوه" وهى تكثيف شديدة لمبادئ الجماعة المتمثلة فى الدعوة، والجهاد.

ولذلك فلا عجب أن يكون موقف نجيب محفوظ من هذا التيار سلبيا إلى حد الكراهية والاتهام بما شاع فى ذلك الوقت من ألفاظ مثل الرجعية والجمود والخداع مثلما ذكر فى هذا الحوار الذى دار بين أحمد شوكت وسوسن حماد حين تقول: "أعداؤنا كثيرون، الألمان فى الخارج، والإخوان والرجعية فى الداخل وكلاهما شئ واحد ويرد أحمد: – لو سمعك أخى عبد المنعم لثار على رأيك. يعتبر الاخوانية فكرة تقدمية تزرى بالاشتراكية المادية...

– قد يكون فى الإسلام اشتراكية، ولكنها اشتراكية خيالية كالتى بشر بها توماس مور ولويس بلان وسان سيمو، إنه يبحث عن حل للظلم الاجتماعى فى ضمير الإنسان بينا أن الحل موجود فى تطور المجتمع نفسه، إنه لا ينظر إلى طبقات المجتمع ولكن إلى أفراده، وليس فيه بطبيعة الحال أية فكرة عن الاشتراكية العلمية، وفضلا عن هذا كله فتعاليم الإسلام تستند إلى ميتافيزيقا أسطورية تلعب فيها الملائكة دورا خطيرا، لا ينبغى أن نبحث عن حلول لمشكلات حاضرنا فى الماضى البعيد، قل هذا لأخيك.. فضحك أحمد فى سرور غير خاف وقال:

– أخى شاب مثقف وقانونى ذكى؛ إنى أعجب كيف يتحمس أمثاله للإخوان؟

فقال بازدراء:

– الإخوان يصطنعون عملية تزييف هائلة، فهم حبال المثقفين يقدمون الإسلام فى ثوب عصرى، وهم حيال البسطاء يتحدثون عن الجنة والنار، فينتشرون باسم الاشتراكية والوطنية والديمقراطية" [1].

---

(1) السكرية: ٣٦١.

ففـى الـبدء يجمـع بـين الألمان والإخوان وهى نزعة وفدية بلا شك لأن الـوفديين مهمـا كـان شـعورهم تجاه الإنجليز فلن يعدلوا بهم الألمان فى العداوة وهـذا يـبين مدى ما كان يضمره تجاههم "وكلاهما شئ واحد" ثم يعد ذلك أراد أن يـشرح مـوقفه فـبين أن مـرجع ذلك هو عملية التزييف التى يصطنعونها فى ادعاء الاشتراكية، والوطنية والديمقراطية، ولا نظن إلا أن يكون ذلك مرجعه إلى القـوة التـى بدأت تتمتع بها جماعة الأخوان فى ذلك الوقت حيث انتشروا فى جمـيع أنحاء الجمهورية وصارت لهم فروع فى القرى وليس فى المدن فقط. لقد أصـبحت قـوتهم تهـدد قـوة الـوفد، كما أن الاشتراكيين أو الشيوعيين لا يمكن مقارنة قوتهم بقوة الإخوان.

وتجـد الـنموذج حاضـرا هنا أيضا فهو مبعث الحوار وهو حاضر دائما، بـل إنه "شاب مثقف وقانونى ذكى" كذلك، وهو ما يؤكد ما ذهبنا إليه من أنه فى حالة فعل دائم سواء بالحوار المباشر أو من بين حوارات الآخرين.

ولكن نجيب محفوظ لا ينسى — واستمرارا لهذا الموقف الذى أخذه من الإخـوان — أن يـبرز التـناقض بـين فكـر الشخـصية وسـلوكها، وقـد أفرد عدة صفحات فى الفصل (١٧) من السكرية وعلى مدى ثمان صفحات، ليتحدث عن هـذا التـناقض مـن خلال علاقته بهذه الفتاة الصغيرة، وعند مدخل سلم البيت ومـا يـدور مـن حوار كاشف لسلوكه الذى يتنافى مع الأخلاق والقيم التى يدعو إلـيها، ولكنه يقوده إلى الانتصار على هذا الفعل المشين الذى لا يليق به والذى تـبرز صورته كأوضح ما يكون فى الفصل (١٢) من الرواية، وبعد عودته مباشرة مـن مجلـس الـشيخ علـى المنوفـى، والـتقائه بالفـتاة الـصغيرة علـى الـسلم، ثم اسـتحمامه ووضـوئه وصـلاته بعـد ذلك. وهى صورة لا يمكن أن تليق بمن سلك هـذا الـسلوك، ولكـنه وقـع فـيه، أمـا هذه المرة فقد قرر أن يقطع هذا الطريق، وانتهـى الفـصل (١٧) بطلـبه الـزواج حتـى يـتوقف هـذا الـصراع فـى داخله، ويـستقيم لـه الأمـر، وينتهـى بإذعان الأسرة لطلبه، وحينما يخطب بنت خاله

ياسين [1]. وهو ما يوحى باقتحام النموذج لأرض جديدة؛ فأبوها سيرته معروفة وأمها زنوبة كانت عالمة، وصبية عالمة ولها ماض مرير مع جده وإن كانت قد استقامت بعد الزواج من خاله وائتلفت معه إلى البيت الكبير بل ومع العائلة فى تعايش مظهره الاحترام المتبادل، وباطنه مازال يوحى بالجذر بدليل وقفة أمه ضده فى بادئ الأمر ولكنها تنهزم أمام إصراره، وهذا يدل على قوة هذا النموذج ومن يعبر عنهم، هذه القوة تجعلهم يواجهون الحياة بنفس القوة التى ينشرون بها دعوتهم وأفكارهم.

ويقدم لنا نجيب محفوظ صورة النموذج بعد أن وصلت إلى قمة نضجها. جامعا لكل صفاتها بل وصفات التيار التى تعبر عنه "وكان عبد المنعم قد تبلور طابعه واتجاهه. فأثبت أنه موظف كفء و "أخ" نشيط. وقد انتهى الإشراف على شعبة الجمالية إليه فعين مستشارا قانونيا لها. وأسهم فى تحرير المجلة. وكان يلقى المواعظ أحيانا فى المساجد الأهلية. وجعل من شقته ناديا لإخوانه يسهرون عنده كل ليلة وعلى رأسهم الشيخ على المنوفى، وكان الشاب شديد التحمس موفور الاستعداد كى يضع جميع ما يملك من جهد ومال وعقل فى خدمة الدعوة التى أمن بكل قلبه – على حد تعبير المرشد – بأنها دعوة سلفية وطريقة سنية وحقيقة صوفية وهيئة سياسية وجماعة رياضية ورابطة علمية ثقافية وشركة اقتصادية، وفكرة اجتماعية. وكان الشيخ على المنوفى يقول:

– تعاليم الإسلام وأحكامه شاملة تنظيم شئون الناس فى الدنيا والآخرة، وإن الذين يظنون أن هذه التعاليم إنما تتناول الناحية الروحية أو العبادة دون غيرها من النواحى مخطئون فى هذا الظن فالإسلام عقيدة وعبادة ووطن وجنسية ودين ودولة وروحانية ومصحف وسيف"[2].

---

(1) لقد سبق أن تزوج عبد المنعم من بنت عمه (نعيمة) وهى فى الوقت نفسه بنت خالته، ولكنها ماتت، وربما قصد نجيب محفوظ أن يرمز بهذا الموت إلى استحالة [illegible]ايش النموذج مع طبقته وبيئته. فبالرغم من كل الأوامر الموجودة إلا أنها لم تفلح فى استمرار [illegible] حياة مما يشى بأنه ينس من الفعل الجاد فى أسرته فلجأ إلى أرض أخرى. وإن كانت ما تزال له صلة به.

(2) السكرية: ٢٥٠، ٢٥١.

إنـه تقـديم شـامل للـنموذج وللجماعة على حد سواء يطرح فيها مبادئ الإخوان وكأنه أراد أن يعرض بسر نجاحها بين الناس، فبأوصاف المرشد تكون دعوة متكاملة ورؤية شاملة، ويعقب عليها التابع أو الناقل الأمين لتعاليم المرشد والتـى تـصل عـن طـريقه إلى المـريدين أو التابعين "الإسلام عقيدة وعبادة ووطن وجنـسية وديـن ودولة وروحانية ومصحف وسيف" وبالرغم من أن تعاليم المرشد لـيس فيها إشارة إلى سيف إنما توحى مقولة التابع بالتطور الذى طرأ على فكر الجماعـة مـن وجهـة نظـر محفـوظ، وربما كان سببا فى صدامها مع السلطة أو صدام السلطة معها.

وكـان الـسبب فـى ذلـك حماس الأتباع واستعجالهم لتطوير الدعوة من إرشـاد إلى جهـاد وهـو ما يكشف عنه الحوار الذى دار بين الشيخ على المنوفى وأحد الجالسين حول إمكانية البدء بالجهاد، ومحاولة الشيخ (التابع) أن يبين له أن الوقت لم يحن.

ومعنى هذا أنه كان فى الحسبان حتى يكثر "الأنصار المجاهدون" على حد تعبيره.

ويـبدو أن حمـاس الأتـباع عجـل بالتنفيذ الذى كان مؤجلا من ثم وقع الـصدام الـذى لابـد منه، وبالطبع كانت الغلبة للسلطة لتفوقها فى القوة وتكون نهاية الرواية بالقبض على عبد المنعم وإخوانه، وأحمد ورفاقه وإيداعهم السجن ويحلـل نجـيب محفـوظ الموقـف فـى حـوار طويل فى الفصل الأخير، ومناجاة داخلـية مـن أحمد تتخللها عبارة هى بالتأكيد من تدخل المؤلف وتعليقه "وقال لنفـسه، إن موقفا إنسانيا واحدا هو الذى جمعنا على اختلاف مشارينا فى هذا المكـان المظلـم الـرطب، الأخ والشيوعى والسكير والسارق على السواء كلنا واحد على تفاوت فى قوة المناعة أو الحظ" [1].

وبالـرغم مـن هذه النهاية للنموذج فقد وضع مع جميع الطوائف إلا أن نجـيب محفـوظ لم يفقـد الأمل أبدا، ولذلك جعل هالة من النور تنفذ من خلال

---

(1) السكرية: ٢٨٥.

القضبان "وشعر بالرطوبة تسرى فى ساقيه والإعياء يتخلل مفاصله، وكان الشخير يتردد فى الأركان بإيقاع موصول. ثم لاحت خلال قضبان النافذة الصغيرة طلائع من النور وأنية دقيقة.. "[1] وهو رمز للأمل. فبين الظلام نور، وإذا قال واحد: إن الحديث كان على لسان أحمد ولم يكن على لسان عبد المنعم، فإن الأمر لا يختلف كثيرا لأنهما معا وفى مكان واحد، ومن ثم فإن ما يسرى على أحمد يجرى على عبد المنعم أيضا.

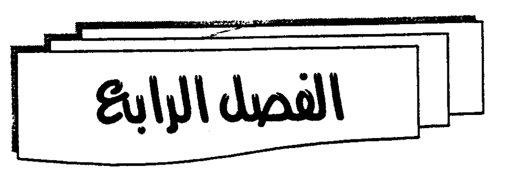
ولا يترك نجيب محفوظ الرواية تنتهى هكذا. وإنما ينهيها بموت أمينة التى تمثل الجيل القديم والواقع القديم بكل ما يحمله من جبروت وقهر، وإيمان فطرى وبتألق النور الذى ينبعث من خلال نوافذ قضبان السجن، وبموت أمينة يكون قد أشار إلى نهاية عهد وبداية عهد جديد. بل إنه يجعل كمال يشترى رباط عنق أسود، وياسين يشترى جلبابا وطاقية وقماطا، وينتظر عبد المنعم وهو فى السجن مولودا جديدا، ألم نقل إنها نهاية عهد وبداية عهد جديد[2]؟ ترى ما هو؟

إن المآل الذى صار إليه النموذج وهو السجن لم يكن له وحده، وإنما كان أيضا للنموذج المضاد شكلا والمتكامل فكرا عند الكاتب البارع الذى يمثل وعيا جمعيا لطبقته، كانت البشارة بأن يلتقيا، ولكنهما التقيا فى السجن صحيح أنهما التقيا قبل ذلك فى الحوار، فقد كانا رغم اختلاف الفكر يحترم كل منهما الآخر، وكلاهما يسعى لهدف واحد وهو تغيير المجتمع. ولكن فى النهاية سجنا وهو رمز للتشاؤم بالرغم من هالة النور التى وضعها تعبيرا عن الأمل فهل تحقق الأمل؛ أم تحول إلى رمز مجرد؟

---

(1) نفس المصدر.

(2) الأب جومبية ثلاثية نجيب محفوظ/ ١٥٧.



مرحلة النضج الرمز الكلى
النموذج يتحول إلى رمز كلى يسع الإنسانية كلها

يتحقق علم نجيب محفوظ، وتكبر هالة النور التى لاح شعاعها من بين قضبان السجن الذى يحوى عبد المنعم وأحمد وغيرهما كثيرين، وينتشر نورها بين ربوع مصر ممثلة فى تلك الحركة التى قام بها ضابط الجيش، وأيدها الشعب فصارت ثورة ويتوازى تحقيق الحلم فى اتجاهين.

الأولى: مستوى الواقع وقد حدث التغيير الذى كان ينشده، وعلى مستوى الرؤية الفنية فقد أفرغ ما فى جعبته بعد عدة تجارب جزئية فى تجربة كلية صاغها بمهارة شديدة، وقال فيها كلمته بكل أحرفها التى تمثل أفكاره وآرائه ومعتقداته فى الدين والسياسة والاجتماع وبالتالى كان لابد من التوقف.

وبالطبع كان التوقف مثار تساؤلات كثيرة طرحت على الكاتب فى حوارات متعددة فى الدوريات، وكان مضمون إجابات نجيب محفوظ يتركز حول هذه النقطة التى أشرنا إليها آنفا "إنه قال كل ما عنده، وإنه لا يجد جديدا يمكن إضافته" ، كما قال "إن الإطار الواقعى استنفذ كل ما لديه من طاقة فنية وأنه يبحث عن شكل تعبيرى جديد إذا واتاه المضمون الإنسانى الجديد" [1].

وهذه الأقوال صادقة إلى حد بعيد فى التعبير عن حقيقة الصمت الذى لاذ به نجيب محفوظ (٧) سبع سنوات طوال، فهو من ناحية قدم أعظم ما عنده، وحقق ذاته الفنية، وفى الوقت نفسه تحقق حلمه فى الواقع، وأخذ ينتظر ثمار هذا العمل الذى طالما تمناه، فجلس يتأمل ويراقب الموقف والأحداث ونتيجة لهذه الأحداث المتلاحقة التى أخذت طابع اللقطات السينمائية المتوهجة انخرط الأديب الكبير فى العمل السينمائى يكتب له الحوار، والسيناريو، وهو فى الوقت نفسه عاكف على نفسه يتأمل نتيجة ما فعل، ونتيجة ما حدث. لعله يظفر من هذه الأحداث برؤية جديدة، ولابد لهذا التأمل والعكوف أن ينتج شيئا جديدا خاصة إذا ارتبطت تأملاته بمراجعات فى الفكر والفلسفة.

---

(١) راجع غالى شكرى. المنتمى، ٢٣٩.

وإذا بالحلم يتبدد. وما حلم به نجيب محفوظ من مجتمع تسوده الحرية والعدالة الاجتماعية والديمقراطية، يضيع هباء. ففى سبيل تحقيق أحد أضلاع المثلث يضيع معه الضلعان الآخران، بل وفى غمرة الأحداث شديدة القسوة يصبح الضلع الأول الذى تركزت الرؤية حوله — بلا معنى. ونفسر القول؛ لقد بشرت الثورة فى مبادئها بتحقيق مبادئ العدالة الاجتماعية والحرية والديمقراطية. وبدأت بالفعل فى تطبيق المبدأ الأول وصدرت قوانين الإصلاح الزراعى وغيرها من القوانين التى تتجه صوب هذا الهدف، ولكن فى سبيل ذلك ضاعت الحريات وأغفلت الديمقراطية بل إن ضياع هذين الآخرين جعل الأول بلا معنى. بل صار سيفا مسلطا على رقاب الناس خاصة فى ظل الممارسات الانتقامية من بعض الأفراد ضد البعض الآخر.

ونتيجة التأمل والمراجعة. وفى ظل هذا الجو القهرى تصبح الضرورة ملحة إلى فلسفة الأشياء، والتحول صوب الرمز للتعبير عن جماع التجربة. وقد رأى نجيب محفوظ فى التجربة المصرية نموذجا لواقع التجربة الإنسانية كلها، ولا يجد معادلا لها غير الإطار الدينى الذى رسمته الكتب المقدسة وخاصة ختامها المسك (القرآن الكريم) الذى جمع فى آياته خلاصة التجربة الإنسانية فى تاريخها الطويل المتمثل فى ذلك الصراع بين الروح والمادة والخير والشر. ولا شك أنه وجد فيه ضالته لينهل منه. خاصة أنه الكتاب الخاتم. وأن قصصه عن الأمم والأنبياء السابقين جاءت مركزة على المضامين أكثر من تركيزها على تفصيلات الأحداث.

ومن هنا كانت الشخصية الدينية هنا رمزا كليا منطلقا من هذا التصور الدينى. ويصبح النموذج هو الوعاء الكلى الذى يشمل التجربة الإنسانية كلها. ولذلك تتعدد أبعاده، وتتعدد صوره وأشكاله، ليتلاءم كل شكل من أشكال هذا الرمز مع المرحلة التى يعبر عنها. وكل هذه الرموز تعود إلى الرمز الكلى الذى يشملها جميعا "هو أصل حارتنا. وحارتنا أصل مصر أم الدنيا" [1]. أى أنه اختار الحارة لتكون رمزا لمصر ومصر أم الدنيا وهذا يعنى أنه سيتحدث عن لدنيا كلها.

([1]) افتتاحية رواية أولاد حارتنا ط٢، دار الآداب، ١٩٧٢، ٥.

وهنا تجدر ملاحظة أن نجيب محفوظ نفسه بدأ يتحرك فى اتجاه الفعل؛ فبعد أن كان يسجل ويراقب ويتداخل مع الأحداث من خلال ارتباط بها وبحتميتها بدأ يوجه الأحداث وجهته التى يراها، والملاحظ أن هذا التوجيه يأتى كله من خلال ارمز سواء فى هذه الرواية أو فيما تلاها من روايات المرحلة الجديدة.

ولم تثر رواية من روايات الكاتب الكبير مثلما أثارت أولاد حارتنا من ضجيج وصراع بين الآراء على مستوى الرأى الدينى، الذى انتهى إلى الصدام مع الرواية والمطالبة بمصادرتها ومنع نشرها حفاظا على قدسية القرآن وهيبة الدين؛ إذ لا يصبح أن يتناول أحد رموز القرآن بهذه الطريقة التى تناولها بها الكاتب حيث ألبسها ثوبا عاديا يمكن أن يلبسه رجل الشارع "يأكلون المدمس وملابسهم تدل على بؤسهم"، مع أن الكاتب لم ينطلق من فراغ بل انطلق من تأكيد القرآن المستمر بأن الأنبياء بشر، وأنهم يتميزون على الناس بأنهم المصطفون الأخيار، وبأنهم يوحى إليهم، ولكن لا يمكن فى الوقت نفسه التعامل معهم على أنهم بشر عاديون بل لهم تميز وخصوصية، ولا يصح أن يتمثلها كاتب فى عمل روائى ينطلق أساسا حول الشخصية العادية، ومن هنا جاءت المطالبة بمصادرة الرواية ومنع نشرها بعد أن كان قد نشر منها ٩ تسعة فصول فى الأهرام، وهو ما استجابت له السلطة القائمة فى مصر، وقررت مصادرتها ومنع نشرها فى مصر، وإن كانت قد سمحت له بنشرها خارج الوطن.

وعلى مستوى الدرس النقدى فقد أثارت أيضا الخلاف الشديد، وتباينت الآراء حولها من قائل بأنها انتصار لنهج المؤلف نحو الاشتراكية ورفضه للدين الذى يرى أن الرواية تطرحه فى صورة التناقض أو الميتافيزيقي[1]، وبين ناقد آخر يرى أن هذا دلالة على عمق التجربة الروحية عند نجيب محفوظ، وارتباطه الدائم بالقرآن الكريم مدعما ذلك بأمثلة من الروايات الأخرى التى ترد فيها إشارات إلى لجوء أبطالها إلى القرآن يعيشون بعض الوقت فى كنفه ليحققوا ما فقدوه من توازن

([1]) راجع المنتمى لغالى شكرى ص ٢٣٨ وما بعدها، وانظر كذلك ص ٢٦٥، ٢٦٦ من المراجع نفسه.

نفسى حينما ارتبطوا بالأفكار الأرضية والسفلية [1]. وغير هذا كثير من الآراء التى أدلى بها النقاد حول الرواية التى تتسع لكتاب ذى صفحات متعددة للتعليق والتحليل. إن الجبلاوى الأب المختفى كما توحى الافتتاحية هو الرمز الكلى التى تتفرع منه الصور والرموز الأخرى، وهو المنبت الأصلى للإنسانية كلها. وكلهم فى النهاية متولدون منه ومرتبطون به، وما أولاد الحارة إلا رموز للإنسانية. ومن العجب أنهم بالرغم من انحدارهم من سلالته فإنهم متنازعون ومتخاصمون ومتحاربون " ولذلك فليس أدعى إلى السخرية المريرة من الإشارة إلى صلة القربى التى تجمع بين أبناء حارتنا. "كنا ومازلنا أسرة واحدة لم يدخلها غريب. وكل فرد فى حارتنا يعرف سكانها جميعا نساء ورجالا، ومع ذلك فلم تعرف حارة حدة الخصام كما عرفناها. ولا فرق بين أبنائها النزاع كما فرق بيننا" [2].

إن الكاتب يعجب من الصراع الدائر على سطح المعمورة مع أن كل واحد من هؤلاء المتنازعين لو تأمل المسألة بدقة لوجد أنه ينازع قريبا له أو أخا له ينتهى نسبه فى النهاية إلى الجبلاوى.

ولعل فى الرمز إشارة إلى المطلق واللا محدود فالجبلاوى من الفعل "جبل" وهو بمعنى خلق أى أن الجبلاوى تعنى الخالق الذى يجبل الناس على صورة معينة، وهو فى الوقت نفسه نسبة إلى الجبل وهو عالم واسع غير محدد المعالم، كما أنه صحراوى وصلب فى الوقت نفسه. والجبل من الصعب أن تعثر فيه على ضالتك لأن دروبه متعددة وغير محددة المعالم. وهو عال. كل هذا بمقياس العصر الذى كتبت فيه الرواية فلم تكن قد عرفت لنا على الأقل — الوسائل الحديثة التى تتغلب على هذه الصعاب، كما أن معظم الأنبياء إما ولوا فى مناطق جبلية، أو كلفوا بالرسالة فيها، أو عاشوا فترة من عمرهم فيها، حتى آدم حين هبط إلى الأرض يقال إنه هبط فى جبل. ولا شك أن كل هذه

---

(1) راجع محمد حسن عبد الله، الإسلامية والروحية، ص ٢٩٦، وإحدى عشرة صفحة بعدها.

(2) أولاد حارتنا، ٦.

المعلومات كانت فى ذهن الكاتب وهو يختار له هذا الاسم الذى يوحى على الأقل بالقوة والشدة والصرامة.

معنى هذا أن النصوص والأفكار التى تتفاعل فى ذهن الأديب يكون لها دور هام بالتأكيد يتكشف من خلال صياغته السردية، والناقد الواعى هو الذى ينطلق من داخل النص ليكتشف كل هذه العلاقات.

ونتابع أوصافه فى الرواية. ومنذ الفصل الأول يصفه بهذه الصفة التى تتفق ومكانته "وهو يبدو بطوله وعرضه خلقا فوق الآدميين كأنه من كوكب هبط" [1] وهى إشارة لها معنى "إنه فوق الآدميين" ولا شئ فوق الآدميين إلا المطلق أى أن المؤلف كان واعيا بهذه الأوصاف التى يضيفها على الرمز مستوحيا قصة الخلق من الكتاب المقدس ومن القرآن الكريم، ونلاحظ هنا فى البداية؛ الاجتماع، ثم الأبناء وأسماءهم "إدريس" وهو "إبليس" ولكنه اختار له اسم إدريس للقدرة التى يتمتع بها على السياحة فى الكون وخلط الأشياء ببعضها وتحطيم ودرس كل ما هو مفيد، "وعباس" رمز لخازن النار، وهى من العبوس، و "رضوان" وهو خازن الجنة كما هو متعارف وشائع و "جليل" جبريل فى صورته الجليلة والمهيبة و"أدهم" وهو آدم. وعلى عكس ما يتوقع الجميع حين يخبرهم بأنه قرر أن يتخلى عن إدارة الوقف وهو رمز الأرض بأن يختار إدريس لقدرته هذه وأنه الأخ الأكبر يختار أصغرهم وأحدثهم عهدا وهو أدهم (آدم) مما يثير غضب إدريس بينما وقف الجميع مدارين غضبهم باحتجاج صامت.

ويتأكد استيحاء المعنى والرمز من القصة الدينية من هذا الوصف الذى أضفاه المؤلف على إدريس ساعة غضبه "فاندفع خطوات حتى كاد يلاصق أدهم، وانتفخ كالديك المزهو ليعلن للأبصار فوارق الحجم واللون والبهاء بينه وبين أخيه وانطلق الكلام من فيه كما ينطلق نثار الريق عند العطس بغير ضابط.

---

(1) أولاد حارتنا، ١١.

إنـى وأشـقائى مـن أبـناء هـانم من خيرة النساء. وأما هذا فابن جارية سـوداء [1] ولنـتأمل الأوصـاف التـى تـبدو عابـرة، ولكـنها دالـة بقـوة على هذا الاسـتلهام للقصة "كالديك المزهو" إنها تتضمن معنى حديث نبوى شريف "كان إبليس طاووس الملائكة"، "وبغير ضابط" لأن إبليس لم يحسب عواقب اعتراضه علـى أمـر الله سـبحانه وتعـالى، ثـم التمييز" إنى وأشقائى أبناء هانم من خيرة النـساء" دلالـة علـى العلـو وهـو سمة النار والنور معا، وهو "ابن جارية سوداء" إشارة إلى الطين الذى خلق منه أدم.

وهكـذا تـتوالى الدلالات، ويتوالى الحوار الذى يقترب كثيرا فى مضمونه مـن الحـوار الـذى دار بـين الله وإبليس حين رفض أن يسجد لآدم، ثم محاولة الأخـوة الآخرين معرفة السبب دون اعتراض على قرار أبيهم، وفى رد أبيهم ما يقـترب مـن رد الله علـى الملائكـة، "حـين قالـوا" أتجعـل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك قال إنى أعلم ما لا تعلمون" [2]، ويـرد علـيهم بـأن "أدهـم علـى درايـة بطـباع المـستأجرين، ويعـرف أكثـرهم بأسمـائهم، ثم إنه على علم بالكتابة والحساب..." [3] إنها تقترب من تعليم آدم الأسماء كلها واعترافهم بعدم علمهم وإخبار آدم لهم بالأسماء.

ويـستمر الحـوار الكاشف لهذا الاستلهام بين رفض لإدريس وتسليم من الأخـوة الآخـرين، ثـم غـضب الأب مـن إدريـس، ولعـنه لـه مرارا ثم طرده له "اغـرب بعـيدا. عـن وجهـى"، وفى النهاية: "الهلاك لمن يسمح له بالعودة أو يعيـنه علـيها" [4] إنهـا تقـرب مـن قوله تعالى لإبليس "قال اخرج منها مذموما مدحورا لمن تبعك منهم لأملأن جنهم منك وممن تبعك منهم أجمعين" [5].

---

(1) أولاد حارتنا، ١٣، ويتكرر وصف المؤلف لهم بالضياء ص ١٧ من الرواية تشير إلى نورانية الملائكة.

(2) البقرة، ٣٠.

(3) الرواية، ١٤.

(4) الرواية، ١٥، ١٦.

(5) الأعراف،

وبالطبع فإننا لو استمررنا فى سرد التوافقات أو الإشارات على طول الرواية لتتبعنا ذلك حتى نهايتها، وهو أمر يغنى عنه ما ضربناه من أمثلة، لأن الدراسة ليست معنية بهذا التتابع بقدر اعتنائها بالنموذج والتركيز عليه ليبرز لنا دوره كرمز كلى مؤثر فى حركة الأحداث ومستوعبا لها جميعا.

إنه حتى بعد اختفائه يحرك الأحداث، ويقف وراء الصراع الدائر بين الأبناء والأحفاد جيلا بعد جيل، وخاصة بين السلالات التى تفرعت من أدهم وبين التى خرجت من إدريس، بل إنه دار فى أوقات كثيرة بين الأنباء الذين خرجوا من أدهم، يعادى بعضهم بعضا، وكل هذه الصراعات تنطلق من نقطة الجبلاوى وتنتهى عنده، فهى إما منصبة على ميراثهم من الأوقاف التى تركها لهم، أو من خلال البحث عن حقيقته، وسر اختفائه، ولكن الاهتمام الأكبر كان حل اللغز، لغز اختفاء الجبلاوى.

والذى لا شك فيه أن صورة الجبلاوى هذه لا تخرج عن إطارها كونا رمزا للمطلق، وإذا شئنا أو أبينا فإنها تشى بكثير من صفاته، وربما كان هذا سببا رئيسا وراء وقوف الأزهر ضد نشرها، خاصة وأن نجيب محفوظ ركز على الجانب الجبار فيه أو لنقل جانب الجبروت. ولم نلمح أى إشارة توحى بصفات الرحمة هذا بالإضافة إلى أن المنطق نفسه مرفوض فالله منزه عن التشبيه والتجسيد مهما كان الدافع الذى يقف وراءه، إنسانيا كان أو أدبيا أو اجتماعيا، إنه الله وكفى.

وإذا كان نجيب محفوظ فى أحد الحوارات التى دارت معه حول هذه الرواية دافع عن هذا المعنى، ورفض أن يكون قد أشار إلى شئ من هذا، وأوضح أنه كتب هذه الرواية ليتوجه بها إلى رجال الثورة الذين يحكمون مصر، وأنه كان يسألهم أتريدون أن تحكموا مصر بمنطق الأنبياء أم تريدون حكمها بأسلوب الفتوات؟ فهل يمكن أن يكون توجيه رجال الثورة عن طريق تناول هذه الرموز التى تجل عن أى وصف، كما أن مثل هذه الرؤى الخصوصية لا يمكن أن توجه للعامة لأن كثيرين منهم لن يستطيعوا استيعاب الرمز، إنها مثل أعمال

المتصوفة التى يصعب فهمها ومن ثم يجتزرون بتحذير أن تصل إلى أيدى العامة أو حتى المريدين فى أول الطريق.

وتتفرع من هذا الرمز الكلى رموز فرعية "أدهم" و "إدريس" ومن بعدهما "أبناؤهما ليواصلوا الرحلة، محاولة إيجاد حل للغز المختفى وللمعنى الضائع المتمثل فى حقهم من الوقف الذى تركه الأب الأكبر الجبلاوى، ويتوالى التصارع بينهما على من أحق بالوقف.

ونلاحظ مع تتابع فصول الرواية اختفاء الأخوة الآخرين إلا فى جمل بسيطة ومناسبات متناثرة هنا وهناك بين صفحات الرواية الضخمة، وهو اختفاء له دلالته إذ يريد الكاتب أن يقول إن الإخوة الآخرين لا دور لهم، لأن حلبة الصراع تتركز بين أدهم وإدريس.

ويتناسل من أدهم جبل ورفاعة والقاسم، و "جبل" هنا هو موسى وقد اختار له اسم "جبل" مستوحيا صورته من الكتب المقدسة التى تصف موسى بالقوة، وكان لونه يميل إلى السمرة، وقد اختار له فى الرواية مهنة الحاوى إشارة إلى معجزة موسى "السحر"، ثم رفاعة وتعلقه بأمه إشارة إلى السيد المسيح "والقاسم" الذى يشير إلى محمد صلى الله عليه وسلم، وهم أصحاب الرسالات الكبرى الثلاث اليهودية والمسيحية والإسلام، وهذا يؤكد أيضا صحة ما شاع من أنه لم يراع حرمة الأنبياء.

وتظل الأحداث تتوالى حتى ينتهى نجيب محفوظ من سرد تاريخ الأنبياء والأمم أمة بعد أمة ورسولا بعد رسول، والحوار الذى يدور بين الأشخاص وتعليقه هو لا يخلو أبدا من هذا التلميح أو التصريح بعبارات تؤكد بما لا يدع مجالا للشك أنه يقصد، ولعل فى قولته التى أراد أن يرد بها على من اتهموه فى عقيدته "طريق الأنبياء أم طريق الفتوات" اذن طريق الأنبياء هنا واضح، ومن المعروف أنه يقصد بطريق الفتوات هو الوجه المقابل (الذين وقفوا ضد الرسالات السماوية منذ البداية) لطريق الأنبياء. ومن اللافت للانتباه أنه كان دائما يجعل الغلبة للفتوات؟ هل لأنه يفسر حقيقة طغيان الشر؟ وهل يعبر

ذلك عن خيبة أمل أراد أن يشير إليها؟ لا شك أن ضياع الحلم أثر عليه بالطبع. ولكن ليس هذا هو المهم. إنما يهمنا ما أراد أن يقوله نجيب محفوظ فى النهاية، وهو أنه إذا كان طريق الدين لم يفلح فى مقاومة الشر فإنه من المفيد أن نبحث عن طريق تقاومه بها، ولم يجد وسيلة غير المعرفة والعلم، ومن ثم جعل "عرفة" ينجح فيما فشل فيه الآخرون. وينجح عرفة فى قتل الجبلاوى نفسه خروجا من الأزمة، وهنا نقع فى تناقض لعدة أمور: أولا إن عرفة لم يقتل الجبلاوى نفسه "كانت آخر الظلمة ترق وتشف عن أمارات الصباح، وفتحت نوافذ وأطلت رؤوس، واتجهت جَمَيعا نحو البيت الكبير، وجاء رجل من أقصى الحارة مهرولا نحو الجمالية فلما مر بهم سأله عرفة:

- ماذا جرى يا عم؟

فأجاب دون توقف:

لله الأمر من بعد العمر الطويل مات الجبلاوى؟

انقلب ثلاثتهم إلى البدروم، وعرفة لا تكاد تحمله قدماه فانحط على الكنبة وهو يقول:

- الرجل الذى قتلته كان خادما أسود تعيس المنظر، وكان نائما فى الخلوة، لم ينس أحد منهما، ودفنا نظريهما فى الأرض متحاشين عينيه الزائغتين، فقال بحدة:

- أراكما لا تصدقان أقسم لكما أننى لم أقترب من فراشه." [1].

ومعنى هذا كما يقول سليمان الشطى إنه قصد أن يقتل الجوانب المشوهة "لقد أراد عرفة بالعلم أن يقضى على طقوس وخرافات الأديان فقضى على ذات الأديان"، وهنا يكمن التناقض فى تصوير نجيب محفوظ، هل يفصل نجيب محفوظ بين الدين وطقوسه، الواضح أن هذا الأمر ظل ماثلا فى فكره منذ مدة طويلة. ففى أحد حوارات كمال مع أبيه. ذلك الحوار الذى أبرز قوة

([1]) أولاد حارتنا ٤٩٨، ٤٩٩.

التدين عند الأب وبداية النزوع هذا فى فكر كمال (بالمناسبة نجيب محفوظ فى كثير من الأحيان يشير إلى أن أزمة كمال هى أزمته) يقول "الدين شئ، ورجال الدين شئ آخر"، إنها بذور تنبئ بهذا الموقف الصعب: "باله من رجل طيب، إنه يطمع فى أن يحمله على مهاجمة العلم فى سبيل الدفاع عن أسطورة، حقا لقد تعذب كثيرا، ولكنه لن يقبل أن يفتح قلبه من جديد للأساطير والخرافات التى طهره منها، كفى عذابا وخداعا، لن تبعث بى الأوهام بعد اليوم، النور النور، أبونا آدم؛ لا أب لى، ليكن أبى قردا إن شاءت الحقيقة، إنه خير من آدميين لا عدد لهم، ولو كنت من سلالة نبى حقا ما سخرت منى الأقدار سخريتها القاتلة" [1].

إذن هذا الموقف كامن فى ذهن نجيب محفوظ، إنه يريد أن ينتصر للعلم ضد الأساطير. ولا تبرز الأساطير إلا من خلال الطقوس، والطقوس مرتبطة بالدين، ومن ثم فإنه حين حاول أن يقتلها قتل الجبلاوى نفسه وهو الرمز.

ولما كان نجيب محفوظ متعاطفا مع العلم (عرفة) فقد أراد أن يزيح عنه هذه الغمة، وجعل الرواة يتناقلون الخبر بما يصدق كلام عرفة من أنه قتل الخادم: "وتسربت الأخبار وشاعت، وبخاصة عقب زيارة الناظر للبيت زورة قصيرة ثم عودته إلى بيته؛ وتناقل الناس أن لصوصا سطوا على البيت الكبير من خلال نفق حفروه تحت السور الخلفى، فقتلوا خادما أمينا، ولما علم الجبلاوى بالخبر تأثر تأثرا لم تحتمله صحته الواهية فى تلك الذروة من العلم ففاضت روحه (٤).

لقد أراد أن يريح عرفة الذى هتف حينما سمع هذه الأنباء "ها هى الأنباء تصدقنى" لكنه كشف عن حقيقة خطيرة هى فصله بين الدين وطقوسه، ومهما كان رأى العلم فى هذه الطقوس إنها تمثل جزءا أساسيا فى المعتقد، ولا ندرى كيف غاب ذلك عن أديب كبير مثقف مثله؛ صحيح أن بعض هذه الطقوس تزداد مع الأيام ويدخل ببعضها البدع، ولكنها فى النهاية لو خلصت إلى نقائها الأصلى كما جاء فى القرآن الكريم وسنة النبى صلى الله عليه وسلم لأصبحت أساسا لا يمكن

([1]) قصر الشوق، ٣٩٤.

فصله عن العقيدة أبدا. ولو عاد إلى الدين فى منبعه لوجد هذا. ولوجد فى نص الحديث المتداول بين الناس "وشر الأمور محدثاتها وكل محدثة بدعة وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة فى النار "لتوقف عن معاداته لهذه الطقوس.

ولكن نجيب محفوظ يعود فيعبر عن ندم عرفة، وهنا يحار القارئ أو المفسر هل هو يشير إلى من يتشبثون بالعلم دون الدين طريقا للحياة بالتحذير من أنهم قد يندمون إذا فصلوا هذا الفصل الحاد بين الدين وطقوسه؟ هل يحاول أن ينبههم إلى ضرورة إيجاد صيغة للمعادلة "الدين والعلم" بحيث تتواءم ولا تتنافر، فلا يطغى الدين على العلم ويهمله، ولا يحاول العلم أن يتجاهل الدين فيفقد الناس أمانهم ويصبح الموت سيفا مسلطا عليهم حتى داخلهم، ويقتلهم الندم على ترك العقيدة؟ ربما هذا وربما ذاك فالرموز محيرة والحوار متشعب، فعرفة من أبناء رفاعة، وهى إشارة إلى العلم القادم من أوربا وهى فى ظاهر دينها مسيحية، وهو الذى قتل الرمز "وذهب إليه (السرادق) عرفة وحنش فيمن ذهب من أبناء رفاعة، وبدأ وجه عرفة الذى لم يذق طعم النوم منذ ارتكب جرمته كوجه ميت" [1].

ويظل الصراع قائما بين من ينتسبون إلى الرمز وذلك فى إطار فكرى فلسفى يحذر فى النهاية من خطورة العلم فى مواجهة الدين، ويوحى بضرورة التلاحم، بالإفادة من قوة الدين فى توجيه العلم وجهته الصحيحة، إنه يكشف فى مناجاة عرفة مع حنش ابنه (لاحظ رمز حنش) وهو الثعبان السام، "فقال حنش متنهدا – كدت أحسبك فى بعض الأوقات أحدهم.

فضحك عرفة ضحكة جافة مقتضبة وتساءل:

– وهل عدلت بك عن ذلك هزيمتى؟

فلم يجب، فعاد الآخر يقول:

---

[1] أولاد حارتنا، ٥٠١.

- لن أكون مثلهم فىناحية واحدة على الأقل. أنهم كانوا ذوى أتباع من أولاد حارتنا أما أنا فلا يفهمنى أحد.

ثم وهو يضحك.

- كان فى وسع قاسم أن يكسب تابعا قويا بكلمة حلوة، أما أنا فتلزمنى أعوام وأعوام حتى أستطيع أن أدرب رجلا على عملى وأجعل منه تابعا.

وفرغ من تعبئة زجاجته فأحكم سدادتها. وعرضها أمام ضوء المصباح فى إعجاب، ثم قال:

- هى اليوم ترعب الأفئدة وتدمى الوجوه بالجراح، وغدا قد تقتل قتيلا. قلت لك إنه ليس للسحر نهاية" [1].

إنه يسلم فى النهاية بقدرة قاسم وتفوقه عليه "بكلمة حلوة" ومن ثم فلا مفر من إتباع طريقه، أما زجاجته التى تحوى خلاصة التجارب العلمية فقد "ترعب الأفئدة"، "وقد تقتل قتيلا" وفى النهاية فإنه "ليس للسحر من نهاية" وهنا نجد طرحا للمعادلة من جديد (الدين والعلم)، ولكن بالرغم من دلالة هذا الحوار إلا أننا لا نلحظ فى الرواية أى طرح لحل المعادلة أو التوفيق بينها حتى تستطيع الحارة "المجتمع البشرى والإنسانى" أن تفيد من الاثنين وتنعم بحياة هادئة.

ومهما يكن من أمر فإن الإغراق فى الرمزية إلى هذه الدرجة جعل النص غير محدد المعالم، وإن كان النموذج واضحا فى رمزيته إلا أنه فى النهاية غير محدد المعالم والاتجاهات. وهذا يدل على اختلاط الأمور على مستوى الواقع، وعلى مستوى المؤلف نفسه، فتدافع الرموز جعله لا يقف على أى منها ولا يستطيع التوفيق بينها فتركها تتداعى فى صورة معبرة عما يجيش فى ذهنه من خواطر، وربما لصعوبة هذا الموقف أسقط نجيب محفوظ هذه الرواية من قائمة مؤلفاته.

---

(1) أولاد حارتنا. ٥١٥، ٥١٦.

الفصل الخامس

مرحلـــة رد الفعـــــل

النموذج فى حالات ثلاث

أ- الانزواء فى خلـوة

ب – التســـول

ج – الكاريكاتيـــر



"لكل فعل رد فعل مضاد له فى الاتجاه ومساو له فى القوة" قاعدة طبيعية ولكنها أصبحت عامة فى كثير من المجالات، وتظهر هنا فى هذه المرحلة من الإبداع الروائى عند نجيب محفوظ كأوضح ما يكون، فالنموذج يتشكل فى عدة صور تعبر كلها عن "رد الفعل" سواء عند الكاتب أو على مستوى الواقع الذى يصوره فى رواياته. ولا داعى لتكرار أنهما متلازمان عنده تلازما شديدا، إذ يهبط النموذج من عليائه كرمز إلى واقع الأرض يتحرك فيها، ولكن هذه الحركة تحمل فى طياتها حالة رد الفعل هذه.

وقبل أن نبدأ فى توضيح ذلك نود أن نشير إلى ملاحظة مهمة هى: إنه مهما قيل فى أولاد حارتنا فإنها تثبت ظاهرة لافتة للانتباه عند نجيب محفوظ، إنه يتمتع بقدر من التبشير والاستشراف لم يتحقق لكثير من غيره من الكتاب [1]، إننا إذا تأملنا الأحداث التى وقعت بعد صدور هذه الرواية ومصادرتها أو إن صح التعبير بعد تأليفها، وربطنا هذه الأحداث بما دار فى الرواية من أحداث لوجدنا علاقة تشابه قوية بينها، إن موت الجبلاوى رمز الدين كما قال بعض النقاد على يد عرفة رمز العلم يشبه ذلك الصراع بين الإخوان والشيوعيين، والذى انتهى نهاية مأساوية، باعتقال الاثنين معا، وإن كان نصيب الإخوان من القتل والشنق أكثر، ولسنا فى حاجة إلى ذكر من أعدموا منهم فى هذه الفترة وسجن الكثيرين وتعذيبهم لدرجة كان القتل أهون منها بكثير .

فإن قال قائل: هذا ما حدث لرموز الإخوان وقادتهم؟ فما الذى حدث لفريق عرفة، لقد اعتقلوا أيضا وعذبوا تعذيبا شديدا، وتقترب عزلة عرفة وآلامه الشديدة لما فعله سواء بقصد أو من غير قصد، ولكن بعد ذلك فتح له الناظر أبواب الحياة "انتقل عرفة وأسرته بليل من بدروم حى الرفاعية إلى بيت الفتوة

---

(1) محمود أمين العالم، مرحلة جديدة فى عالم نجيب محفوظ، الهلال، فبراير، ١٩٧٠، عدد خاص عن نجيب محفوظ، ص ١٢، ١٣.

علـى يمـين البيت الكبير. بذلك أمر الناظر وليس لأمره رد. وجدوا أنفسهم فى مـأوى كـالحلم وراحـوا يطوفـون بالحديقـة الغـناء والمنظـرة الأنـيقة والـسلاملك والبهو، إلى غرف النوم والجلوس والسفرة فى الدور الثانى. والسطح وما يزدحم بجدرانه، وأركانه من بيوت الدجاج وبلاليص الأرانب وأعشاش الحمام، ارتدوا لأول مرة ملابس فاخرة وتنفسوا هواء نقيا، وتشمموا روائح ذكية" [1].

إنـه مـا حـدث بالـضبط حـين تبنت الدولة الجديدة الفكر الاشتراكى، ووضـعت الميـثاق وأممـت الـشركات، واعتلى الاشتراكيون واليساريون الوظائف والمنابـر، ويعـبر عنه نجيب محفوظ تعبيرا ذكيا. فبعد أن كان عرفة يسكن فى "الـبدروم" وهـو بالطبع تحت الأرض إشارة إلى العمل السرى. ونظرة الناس لهم إلى بـيت "الفتوة" وهو رمز القوة التى أصبحوا يمسكون بها زمام الأمور. فالفتوة كانـت سـلاح النظام القديم وأحلت الدولة الجديدة الاشتراكيين مكان الفتوات. و"بـذلك أمـر الناظر وليس لأمره رد" والناظر هنا يمثل رأس الدولة والمتحكم فى أوقافهـا وشـئونها. ثـم عاشـوا عيشة رغدة، لعلها ستظهر فيما بعد فى "اللص والكلاب" مليئة بكافة أنواع النعيم ووسائل الحياة غذاء وملبسا "ارتدوا لأول مرة ملابـس حريـرية، دلالة على الوظائف الجديدة وما يتبعها من مظاهر تتطلبها، و"تنفـسوا هـواء نقيا" بعد أن كانوا يعيشون تحت الأرض فلا يجدون إلا الهواء الفاسـد، "وتـشمموا رواشـح ذكـية" بعـد أن كانـوا يـشمون الـروائح النتـنة فـى بدروماتهم.

هـذه لمحـة أردنـا أن نشير إليها لعلها تكون موضحة لميزة من مميزات نجـيب محفـوظ مهما كان رأينا فى الرواية مثار الغضب عليه والنقد اللاذع له، وهـى فـى الـوقت نفسه لمحـة كاشـفة لمـا يمكـن أن نراه بعد ذلك فى روايات المرحلة التالية بوضوح. إنها ملاحظة رابطة بين الماضى و لحاضر.

---

(1) أولاد حارتنا. ٥٢٠، ٥٢١.

(١)

يقـول نجـيب محفوظ فى كثير من حواراته : إن رواية اللص والكلاب جاءتـه فكـرتها حـين كان يجلس على القهوة، وقرأ قصة المجرم محمد محمود سليمان فى الجرائد فاستلهمها وكانت "رواية اللص والكلاب"، ولكن هل يمكن أن يكـون هذا القول صحيحا؟ إنه يتنافى تماما مع ما توصل إليه مصرى حنورة فى كتابه القيم عن "الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية" من المراحل التى تـسبق كـتابة الـرواية مـن اسـتعداد وتحـضير، وتنفيذ وتوصيل بكل توابع هذه المـراحل حتـى يصل العمل إلى قمته، والغريب فى الأمر أن نجيب محفوظ كان أحـد الأعمـدة الـذين قامـت علـيهم الدراسـة مـع عـدد مـن الروائيين المصريين والأجانب[١]، فما معنى هذا التعارض؟

إنه معناه أننا أمام أمرين: إما أن يكون نجيب محفوظ يكتب من وحى اللحظـة. وهذا ليس صحيحا. أو أن الفكرة تظل تختمر فى ذهنه وخياله حتى تأتـيه اللحظـة الكاشـفة المتمـثلة فى معادل موضوعى فيصب التجربة فى قالب هـذا الموضـوع. وهـذا مـا يمكـن أن يكـون أقـرب إلى التـصديق، بل ومن خلال استعراضـنا الـسابق واللاحق أيضا لنموذج الشخصية الدينية عنده يتأكد لنا هذا فهـو يظـل فـى حالـة تأمـل دائم مع نفسه، بل وأحيانا يكون هذا التأمل فعلا حقيقـيا حتـى تكـتمل الـصورة تمامـا وتنتظـر المعادل الموضوعى فتخرج التجربة مـتكاملة (لاحـظ مـا قالـه هـو نفـسه عـن الثلاثية وكيف كان لكل شخصية من شخـصياتها ملـف كامـل) بـل وشـديد الإحكـام ولـو أنهـا من وحى اللحظة ما خرجت هكذا أبدا.

وفى اللص والكلاب نجد ما يؤكد لنا هذه الملاحظة وخاصة فى النموذج الـذى نحـن بـصدده، فـإذا كانـت حادثـة محمـود سليمان هى المحور فما دور

---

(١) راجع مصرى حنورة الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، من ص ١٧٤ إلى ٢١٧.

الشيخ على الجنيد هنا؟ إن ما حدث معه ومع أولاد حارتنا هو السبب الحقيقى فى وجوده هنا على هذه الصورة الانعزالية التى تعيش فى عالم لا علاقة له بالوجود الذى يتحرك فيه سعيد مهران إنه منزو فى خلوة أو تكية يجتمع فيها مع أصحابه الذين يئسوا من الحياة ومن الواقع على حد سواء فراحوا يبحثون عن وجودهم فى حضرة الذكر التى يشعرون فيها براحة. وبوجود أشبه إلى الوجود الأخروى، عالم تسوده المحبة والطمأنينة: "نظر إلى الباب المفتوح دائما كما عهده من أقصى الزمن... ياله من مسكن بسيط كالمساكن فى عهد آدم. حوش كبير غير مستو، فى ركنه الأيسر نخلة عالية مقوسة الهامة، وإلى اليمين من دهليز المدخل باب حجرة وحيدة مفتوح. لا باب مغلق فى هذا المسكن العجيب. وخفق قلبه فأرجعه إلى عهد بعيد طرى، طفولة وأحلام وحنان أب وأخيلة سماوية، المهتزون بالأناشيد يملأون الحوش. والله فى أعماق الصدور يتردد. انظر واسمع وتعلم وافتح قلبك.. هكذا كان يقول الأب. وفرحة كالجنة بعثها الحلم والإيمان، وفرحة بالغناء والشاى الأخضر أيضا. ترى كيف حالك يا شيخ على يا جنيدى يا سيد الأحياء؟ وترامى إليه صوت من داخل الحجرة وهو يختم الصلاة" [1].

إنها عبارات دالة كالمساكن فى عهد آدم "و" لا باب مغلق فى هذا المسكن العجيب، و "أخيلة سماوية" و "الله فى أعماق الصدور يتردد" و"فرحة كالجنة بعثها الحلم والإيمان" أليست هذه صورة الجنة كما جاءت بعض ملامحها فى القرآن والحديث، سلام فى سلام ليست فيها أبواب. وفيها أخيلة سماوية؟ وكل من فيها قلبه ملئ بذكر الله (ألا بذكر الله تطمئن القلوب) و (لا يسمعون فيها لغوا ولا كذابا إلا قيلا سلاما سلاما) فيها المتعة واللذة (وفيها ما تشتهيه الأنفس وتلذ الأعين) حتى الشاى فيها أخضر. ألا يعيدنا هذا إلى صورة البيت الكبير" بيت الجبلاوى" حيث الفناء الواسع والموسيقى

---

(1) اللص والكلاب ط٦، مكتبة مصر ١٩٧٣، ٣١.

والغناء وأدهم الذى يحب عزف الناى. إن هذه الصورة ما تزال تعيش فى ذهنه، وهى ترد هنا فى صورة ضيقة. بيت الشيخ على الجنيدى حيث يقف وحده وسط هذا الركام من البيوت فى حى الدراسة والجبل (المقطم) بينما البيت الكبير فى "أولاد حارتنا" هو البيت المحور والأساس وكل ما حوله أكواخ.

وفى هذا البيت يسكن الرمز الجديد أو النموذج المتولد مر الرمز الكبير ويعيش وسط مجموعة من الأحباب والمريدين يؤدى الصلاة، ويرتل الأدعية والأذكار قانعا من الحياة بهؤلاء الأصحاب وبهذا الوضع المنزوى فى خلوة لا علاقة لها بذلك العالم الخارجى من قريب أو بعيد فليست هناك صلة إلا أنها مفتوحة لم يرد أن يأوى إليها، ولابد أن يكون مقطوع الصلة بهذه الحباة وبهذا العالم الخارجى. حتى يستطيع النجاة من دواماتها وصراعاتها "هاك الشيخ متربعا على سجادة الصلاة غارقا فى التمتمة، وهذه هى الحجرة القديمة لم يكد يتغير منها شئ، الحصر جددت، شكر للمريدين، ومازال الفراش البسيط لصق الجدار الغربى، وشعاع الشمس المائلة ينسكب من كوة عند قدميه، أما بقية الجدران فقد اختفى أسفلها وراء أرفف المجلدات، ورائحة البخور مستقرة كأنما لم تتبخر منذ عشرات الأعوام تخفف من حمله واقترب من الشيخ قائلا:

- السلام عليكم يا سيدى ومولاى:

أتم الشيخ تمتمته ثم رفع رأسه عن وجه نحيل فائض الحيوية بين الإشراق تحف به لحية بيضاء كالهامة، وعلى الرأس طاقية بيضاء ومنغرزة فى سوالف كثة فضية، حدجه بعين رأت الدنيا ثمانين عاما ورأت الآخرة، عين لم تفقد جاذبيتها ونفاذها وسحرها فلم يملك سعيد من أن يهوى على يده فيقبلها وهو يدفع دمعة باطنية استقطرها من جو الذكريات والأب والأمل والسماء فى الماضى البعيد" [1].

([1]) اللص والكلاب، ٣٢.

هـذه عادة الشيخ "فتربع على سجادة الصلاة. غارق فى التمتمة" حتى إن سعيد حينما سلم عليه لم يلتفت إليه إلا حينما انتهى من استغراقه فى ذاته مع أن سعيد خاطبه بما يليق "السلام عليكم يا سيدى ومولاى" وهى رامزة إلى النموذج بكل معنى الكلمة، ووصفه يليق بهذا النموذج وجه أبيض ولحيته بيضاء كالهامة حتى الطاقية نفسها بيضاء. والسوالف فضية. إنها تحمل دلالة النور الذى يحيط بالنموذج، والمؤمنون فى الآخرة لهم هالة من النور "يوم ترى المؤمنين والمومنات يسعى نورهم بين أيديهم وبأيمانهم" [1].

وحين يرد على سعيد يتذكر الماضى، وبالمناسبة الماضى ماثل دائما. أما الحاضر فغائب مما يؤكد الصلة التى تربط النموذج فى هذه المرحلة "كأنما لم تتبخر منذ عشرات الأعوام" ويعود الماضى من جديد" هذا صوت زمان!. ترى كيف كان صوت أبيه؟. كأنما يتذكر صوت أبيه بعينيه فيرى وجهه وشفتيه وهما يتحركان ولكن الصوت انتهى" [2]. هذا التلازم بين الشيخ وبين أبيه يوحى بالصلة الشديدة بالأب الكبير (الجبلاوى). وهو ما يمثل نقطة التلاقى والانتماء القديم الذى انفصل اليوم فى صورة "الشيخ" و "سعيد".

ويظل الحوار يكشف لنا عن سمات الشخصية ومعرفتها بطبيعة الأشخاص. وبالرغم من خلو النموذج إلى نفسه إلا أن الواقع ممثلا فى سعيد يكن له كل الاحترام. وتربع أمامه على الحصيرة "وقبل ذلك" هوى على يده وقبلها " وهكذا فهو ما يزال يحمل صورة الاحترام والقداسة. ومع انطوائه على نفسه إلا أنه يعلم أحوال الواقع، ولعل علمه هذا بأحوال الواقع هو السبب فى ابتعاده عنه "لأننى أسمع كثيرا لا أكاد أسمع شيئا" [3]، والسبب فى هذا الابتعاد يرجع إلى أنه يرى أن الحياة سجن، وهذا واضح من رده على سعيد

---

(1) الحديد، ١٢.

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(3) الرواية، ٢٣

مهـران حـين يخـبره بأنـه خرج من السجن فيرد الشيخ" — أنت لم تخرج من السجن" [1]

وهـذه ملاحظـة مهمـة. فالـسجن الـذى أودع الـنموذج فـيه فـى نـهاية الثلاثـية سـجن رمـزى يرمـز إلى الانغـلاق الـذى وضـع نفـسه فيه. وهى الأطر المذهبـية التى انغلق فيها كل فريق على نفسه، ويرى أنه هو الوحيد فى الحياة التـى يجـب أن يحـياها. ويـرى غيره فى سجن. والمتصوفة أكثر الناس تمسكا بهـذه الـرؤية حـيث يـرون أن خلوتهم هذه هى الحياة لأن فيها القرب من الله وباقـى الحـياة بكـل مـباهجها وملـذاتها مـا هـى إلا سـجن للنفس داخل إطار مادياتها.

ويـستمر الحوار على هذا المنوال محاولة من سعيد أن يتقرب منه. وهو يـرد علـيه بكلمـات لا تمـثل أكثـر من رموز تعبر عن أسلوب الشيخ فى الحياة ورأيـه فيها. إن سعيد يريد بيتا وهو يمثل الدنيا. والشيخ ضج من الدنيا ويريد لمن يقبل عليه أن يكون له قلب حتى يرضى عن هذا الوضع ويختتم الحوار مع سـعيد بجملة معبرة موحية حينما أراد أن يوضح أنه جاء إليه طالبا المخرج مما هو فيه "تضاعف شعوره بأنه يعرفه. وقلق دونما سبب مفهوم، وقال:

– لـيس بيتا فحسب. أكثر من ذلك. أود أن أقول: اللهم ارض عنى، فقال الشيخ كالمترنم:

– قـال المـرأة الـسماوية: "أمـا تـستحى أن تطلـب رضا من لست عنه بـراض؟! [2] وهـنا يقـف الحـوار لأن سعيد مهران يشعر أن الشيخ لا يعرفه من الخـارج فقـط بل يعرفه من الداخل أيضا. وبعد لحظة استغرق فيها التفكير فى الماضى والحاضر معا يقول موضحا مقصده أكثر "ألا ترحب بى !

ففتح الشيخ عينيه قائلا:

---

(1) الرواية، ٣٤.

(2) اللص والكلاب، ٣٥، ٣٦.

– ضعف الطالب والمطلوب.

– لكنك صاحب البيت!

فقال فى مرح طارئ:

– صاحب البيت يرحب بك، وهو يرحب بكل مخلوق، وبكل شئ.

فابتسم سعيد متشجعا، فاستدرك الشيخ قائلا:

– أما أنا فصاحب لا شئ.

وكان ضوء الشمس المرسوم على الحصيرة قد انسحب إلى الجدار فقال سعيد:

– على أى حال فهذا البيت بيتى. كما كان بيت أبى. وبيت كل قاصد. وأنت يا مولاى جدير بكل شكر. فقال الشيخ.

– اللهم إنك تعلم عجزى عن مواضع شكرك فاشكر نفسك عنى. هكذا قال بعض الشاكرين" [1].

لم يعد النموذج يشعر فى نفسه بقدرة على الفعل. فقد انفصل عن الرمز الكبير والفاعل بعد ما حدث. وصار نموذجا أرضيا معبرا عن العجز أمام تيار الواقع الجارف "ضعف الطالب والمطلوب" والإصرار على توضيح الانفصال قائم فى عبارة" صاحب البيت يرحب بك. وهو يرحب بكل مخلوق. وبكل شئ – ثم مستدركا أما أنا فصاحب لا شئ"، لقد انتهى دوره المؤثر ولم يعد يملك حتى المأوى وليست القدرة فقط، وحين يحاول سعيد شكره أيضا يرد عليه. اللهم إنك تعلم عجزى عن موضع شكرك فاشكر نفسك عنى، هكذا قال بعض الشاكرين "إنه الانفصال والعجز. وما دام لا يوجد من يستطيع شكر الله حتى الشيخ (النموذج نفسه) فإنه يطلب منه أن يكتفى بشكر نفسه لأنه أعرف بها.

ويحاول سعيد مهران أن يطلب منه النصيحة فيقول له "لا تكذب" ثم بعد إلحاح من سعيد عن الوسيلة التى تجعله لا يكذب يقول له "خذ مصحفا واقرأ" فارتبك سعيد ثم قال بلهجة كالمعتذر:

---

[1] المصدر نفسه. ٣٧.

- غادرت السجن اليوم ولم أتوضأ.

- توضأ واقرأ.

فقال بلهجة جديدة شاكية:

- أنكرتني ابنتي. وجفلت مني كأني شيطان. ومن قبلها خانتني أمها! فعاد الشيخ يقول برقة:

- توضأ واقرأ" [1].

ويظل سعيد يلح على أزمته. ويلح الشيخ على بيان السبيل، ولكن الآخر لا يسمع، وكأن نجيب محفوظ يريد أن يقول! إن كل منهما في واد، دلالة على الانفصال ويحاول الشيخ أن يبين له أن وسيلة النجاة "توضأ" الطهارة والنظافة، ومعنى هذا أن الواقع من وجهة نظره لم يعد نظيفا، واقرأ بمعنى أن يقرأ في الدين أكثر لعله يهتدي إلى السبيل. وكأنه يوجهنا إلى (عرفة) حين اتهم الدين بالأساطير والخرافات وشاء أن يصلح الأمر بالقضاء عليها فقضى على الدين نفسه. إنهم لم يقرأوا القرآن ولم يفهموه. وقد أكرمهم الله أيما إكرام أما هم فقد اعتدوا عليه. وفي النهاية يقول الشيخ بعتاب:

"-توضأ واقرأ (قل إن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله)، واقرأ: (واصطنعتك لنفسي) وردد قول القائل. (المحبة هي الموافقة أى الطاعة فيما أمر. والانتهاء عما زجر. والرضا بما حكم وقدر) [2].

وهذا كلام لا يمكن استيعابه لمن هم في مثل حالة سعيد مهران، وليس ذلك نابعا من صعوبته وعسره على الفهم. ولكن لأنه لا يريد أن يفهمه، مع أن الشيخ رسم له طريق المحبة وسلوكها (قل إكنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله ويغفر لكم ذنوبكم)، لكنه لا يريد هذا الطريق بل يريد طريقا ماديا يخلصه من مأساته الواقعية، ومازال عنده الأمل "لكن الشمس لم تغرب بعد، آخر خيط

([1]) اللص والكلاب، ٣٨.

([2]) المصدر نفسه، ٣١.

ذهبي يتراجع من الكوة، أمامي ليلة طويلة. هي أولى ليالي الحرية. وحدي مع الحرية. أو مع الشيخ الغائب في السماء. المردد لكلمات لا يمكن أن يعيها مقبل على النار. ولكن هل من مأوى آخر آوى إليه؟" [١].

وبالطبع فكلمات الشيخ على الجنيد لا تتفق مع مقبل على النار لأنها أشبه بأن تكون كلمات من نور ومن ثم فلا يلتقى النار بالنور.

وبالرغم من عدم اقتناع سعيد مهران بهذا الطريق إلا أنه ما يزال يراه الملجأ الآمن يلجأ إليه، وقد يرى واحد أن هذا يعد تناقضا فما دام لا يراه آمنا فلماذا لم يلجأ إليه ويستكن؟ إنه ملجأ آمن لعزلته يأوى إليه وقت الحاجة لكنه لا يصلح لحياة دائمة لإنسان يبحث عن الدنيا. وحين يعجز عن مواجهتها فإن هذا البيت هو الملجأ الوحيد، وهذا بالطبع متصل برؤية الشيخ نفسه. فهو يرى فى اعتزال الحياة واللجوء إلى الله حياة. إن سلوك سعيد مهران نفسه يؤكد هذا المعنى إذ يلجأ إليه بعد كل عملية قتل ينفذها وتخطئ "فقال لنفسه: يا له من مكان صالح للاختفاء!. وحجرة الشيخ مفتوحة بالليل كما هى بالنهار وغارقة فى الظلمة وكأنها تنتظر أوبته فمضى إليها فى هدوء: سمع الصوت يغمغم فلم يميز من غمغمته إلا (الله)" [٢].

وهنا يتلخص دور هذا المكان. إنه صالح للاختفاء لأنه منفصل عن الحياة وعن الزمن كلية فالحجرة" مفتوحة بالليل كما هى فى النهار" أى أنها خارج دائرة الزمن والشيخ جالس منهمك فى ذكر (الله) أى أنه يناجى رمزه الذى فى السماء، ليوحى بتواصله مع الرمز الأكبر وانفصاله عن الأرض التى يعيش عليها.

ونلحظ أمرين: الأول أثر الفلسفة الإسلامية وخاصة كتبها الكثيرة وبحوثها المستفيضة حول معنى الألوهية وإثباتها ووجود الله بالعقل كما هو

---

(١) المصدر نفسه، ٣٢.

(٢) اللص والكلاب، ٨٠.

بالنقل. والثانى: اقتصار الدين عند نجيب محفوظ وفى وعيه على الألوهية فهو "الله" وكفى. ولكن للحياة طرقها الأخرى ممثلة فى العلم والاشتراكية اللذين يحققان متطلبات الدنيا وعدالة توزيعها على الناس.

ولأن محاولة الشيخ مع سعيد مهران أشبه بالعبث من وجهة نظر الأخير على الأقل فإن نجيب محفوظ يجعله يحلم حلما أشبه باللا معقول لكن دلالته واضحة على رأى نجيب فيما يجرى على ساحة الأحداث حيث توافق ذلك مع تدخل الحكومة فى استصدار قوانين تعطيها الحق فى الشئون الدينية، وهو القانون المعروف بقانون تطوير الأزهر، والذى نتج عنه وصول أناس إلى مناصب دينية ليسوا بأهل لها. فالشيخ يطلب منه البطاقة الشخصية، وكانت أمرا جديدا فى ذلك الوقت. ثم يبين أن هذا الأمر غريب – جاء بناء على اقتراح للأستاذ رؤوف علوان المرشح لوظيفة شيخ المشايخ فعجب سعيد للمرة الثالثة، وقال إن رؤوف بكل بساطة خائن ولا يفكر إلا فى الجريمة فقال الشيخ إنه لذلك رشح للوظيفة الخطيرة، ووعد بتقديم تفسير جديد للقرآن الشريف يتضمن كافة الاحتمالات التى يستفيد منها أى شخص فى الدنيا تبعا لقدرته الشرائية، وإن حصيلة ذلك من الأموال ستستغل فى إنشاء نواد للسلاح ونواد للصيد ونواد للانتحار. فقال سعيد: إنه مستعد أن يعمل أمينا للصندوق فى إدارة التفسير الجديد، وسيشهد رؤوف علوان بأمانته كما ينبغى له مع تلميذ قديم من أنبه تلاميذه، وعند ذاك قرأ الشيخ سورة الفتح وعلقت المصابيح بجذع النخلة، وهتف المنشد بآل مصر هنيئا فالحسين لكم" [1].

بالرغم من عبثية هذا الحلم إلا أنه له دلالته على رد الفعل من ناحية أخرى، فهو يعبر عن لحظة انفعال ترد على ما تصوره نجيب محفوظ من قصد لهدم كيانه الأدبى بمصادرة هذا العمل مما يدل على تلاحمه مع هذا العمل الذى كان خلاصة تجربة تأملية طويلة عاشت مع الكاتب طيلة سبع سنوات،

---

(1) المصدر السابق، ٨٢، ٨٣.

ولعل فى إبرازها فى الحلم هنا دون أن يأتى بها على لسان الأشخاص مباشرة حتى يتجنب المواجهة مرة أخرى إذا انتبه أحد إلى مضمون ما يقول، يمكن الرد على ذلك بأنه حلم ومن ثم فهو قابل للتأويل أو حتى غير ذى معنى فهو مجرد أضغاث أحلام وهى لا معنى لها.

ومع محاولات الشيخ أن يكشف له عن حقيقة نفسه من أنه لن يحس بالراحة أبدا طالما ارتبط بهذه الدنيا فالمرتبط بها لا يجد الراحة، ولا يعير سعيد مهران أى إلتفاته إلى محاولات الشيخ لجذبه" وعاد الشيخ يسأله:

- أنت جائع.

- كــلا

فقال وشبه ابتسامة تلوح فى عينيه:

- إذا صح الافتقار إلى الله صح الغنى بالله ..

- إذا

ثم بلهجة ساخرة:

- مولاى، ماذا كنت تفعل لو ابتليت بمثل زوجتى، ولو أنكرتك كما أنكرتنى ابنتى؟

فلاحت فى العينين الصافيتين نظرة رثاء وقال:

- العبد لله لا يملكه مع الله سبب" [1].

هذا فى واد وذاك فى واد آخر، كلاهما منفصل عن الآخر تماما، هذا يكلمه عن مأساته فى الحياة وذاك يكلمه عن سبيل للتواصل مع الله ولذلك يرد عليه بكلمة "إذا" فقط، ثم بلهجة ساخرة، وحين يؤكد له على ما هو فيه من أزمة ويسأله عما يمكن أن يفعل إزاء هذه الأزمة يجيبه الرجل إجابة لا تحقق له أملا ولا راحة! العبد لله لا يملكه مع الله سبب "ويستمر الحوار بينهما ممتدا، والشيخ مصر على أنه لن يجد ملجأ إلا إليه، وهو كلام له معنى، إنه

([1]) اللص والكلاب، ٨٥.

يعنـى ببـساطة أن الشيخ يعرف ما صار إليه حاله وأنه أصبح مفصولا هو الآخر عـن الدنيا، ومن ثم فلن يجد ملجأ إلا عنده، ولذلك لما قال له وداعا رد الشيخ عليه كالمحتج "قول لا معنى له، على أى وجه قلته، قل إلى اللقاء" [1].

وفعـلا يعـود سـعيد مهـران إلـيه بعد محاولة قتل رءوف علوان، وعدم عودة نور فيفقد كل أسانيده فى الحياة حتى "طرزان" صاحب القهوة يحذره من الظهور فيها.

إذن لا ملجـأ لـه إلا مأوى المنعزلين والعاجزين عن الفعل، ويطلب منه الطعـام ويعطـيه إيـاه لـيأكل، وأخـذ يـتحاور مع الشيخ ويقر بأنه شيخ سعيد، ويدور الحديث بينهما عن المجرمين وعن العدل فى الأرض وأخيرا يقول له:

سـأنام ووجهـى إلى الجـدار، لا أود أن يرانى أحد ممن يزورونك، إنى ألجأ إليك فاحفظنى ... فقال الشيخ برحمة:

– التوكل ترك الإيواء إلا إلى الله.

فسأله بإشفاق:

– هل تتخلى عنى؟

– معاذ الله.

فتساءل فى يأس:

– هل فى وسعك بكل ما أوتيت من فضل أن تنقذنى؟

– أنت تنقذ نفسك إن شئت" [2].

ومـع بيان هذه الوسائل إلى الإنقاذ يصد سعيد مهران أذنه، ولا يستمع إلى صوته أبدا لأنه لن يلجأ إليه، وربما لو لجأ إليه لوجد النجاة، ويشعر الشيخ بعجزه عن التأثير، ولا يضايقه ذلك لأنه لا يدل على عجز فى نفسه بقدر ما هو

---

(١) المصدر السابق، ٩٠.

(٢) اللص والكلاب، ١٦١ ، ١٦٢، ١٦٣.

فساد فى الواقع ولذلك لم يجد بدا من أن ينطوى وحنى الشيخ رأسه وهو يرتل "إن هى إلا فتنتك" [1].

(٢)

سنتجاوز رواية "السمان والخريف" التى تلى "اللص والكلاب" فى الترتيب الزمنى لأنها نوع من الاسترجاع، يحاول فيه نجيب محفوظ أن يمد خيوط الصلة بين الماضى والحاضر وكأنها إعادة صياغة لبعض أحداث المرحلتين السابقتين على "أولاد حارتنا" فى إطار من الشكل الجديد الذى اختاره لهذه المرحلة، كما أنها لا تظهر فيها صورة الشخصية الدينية واضحة إلا فى بعض المقولات التى ترد على لسان البطل أو أحد محدثيه عبر مرات قلائل وفى ظروف لا توضح معالم الشخصية التى يعنى بها البحث. ومع ذلك فإنها تعد تمهيدا للتطور الجديد فى صورة هذا النموذج والذى ظهر واضحا فى الرواية التى تلتها وهى "الطريق"، والذى يوحى بانحدار الصورة إلى وضع أقل بكثير مما كانت عليه من قبل.

يفاجئنا نجيب محفوظ من أول صفحة فى الرواية بالوضع الذى ستكون عليه الشخصية الدينية فى الرواية حيث يصف مشهد جنازة أم صابر سيد الرحيمى، ويحاول أحد الأشخاص أن يخرجه من جزعه هذا فيقول: "وهم بالانحناء فوق القبر ولكن يدا شدت على ذراعه وصوتا قال: تذكر ربك ..

تقزز من ملمسه ولعنه من الأعماق. وهذا خنزير كسائر من حوله من الخنازير، ولكن لحظة الوداع استردته لوخزة كالندم، وقال إن معاشرة ربع قرن من الزمان لا تعنى من هذه اللحظة شيئا ولا تساوى شيئا، وتردد من بعيد صوت كالعواء ثم دخل الحجرة طابور من العميان فطوفوا القبر فى نصف دائرة ثم جلسوا القرفصاء، وشعر بأعين كثيرة تحدق فيه أو تسترق إليه النظرات، إنه يعرف ما تعنيه هذه النظرات. وشد قامته الفارعة الرشيقة فى عناد، يقولون لم

---

(1) المصدر السابق، ١٦.

يقف هكذا غريبا فى منظره وملبسه كأنه ليس واحدا منا. يوم نحته أمه عن بيئته ثم تركته وحيدا؟، إنهم لا يعزونك ولكنهم يدارون شماتتهم بك. ومذاق الحياة أمسى كالتراب وبرز من الفوهة الترابى ومساعده فوقفا فوق سطح الأرض مرة أخرى وأقبلا يسدان القبر ثم يسويان الأرض فى نشاط وحيوية، ونادى السقاء على الماء. ورتل العميان ثم ردد رئيسهم التلقين. وتساءل عما ستجيب به أمه. وقال إنها ستكون وحيدة" [1].

هكذا يقدم لنا نجيب محفوظ الإرهاصات الأولى للصورة التى ستكون عليها الصورة، فها هم العميان يلتفون حول القبر ويرتلون الأذكار من السور القرآنية التى اعتاد الناس قراءتها فى مثل هذه المناسبة، ويردد رئيسهم التلقين. ويقدم لنا موقف البطل منهم لنعرف إلى أى حد سيكون شعوره تجاه الشحاذ الذى يجلس على باب الفندق ليواجهه كل يوم بإنشاد دينى يمثل فى حقيقته الرمز الدينى. والذى لا يلقى قبولا أبدا عند صابر الرحيمى بالرغم من أنه يرشده إلى طريق عن طريق هذا اللحن المكرر الذى يتصادف أن يسمعه فى كل أزمة أو عند "كل نقطة من نقاط التحول فى مجرى الحدث العام" [2].

إلى هذا الحد وصلت صورة النموذج، وبالرغم من إيراد بعض النماذج التى يمكن أن تفسر على أنها رمز للشخصية الدينية إلا أنها تأتى عابرة مع حدث أو فى نقطة معينة. وإنما اعتبرنا هذا الشحاذ يمثل النموذج لأنه ثابت ومتكرر فى الرواية، ويظهر له فى المواقف الخطيرة من رحلته، وكأنه يناديه ليخرج من هذه الدوامة التى وضع نفسه فيها، ولا اختلاف بين العميان الذين كانوا يلتفون حول القبر وبين الشحاذ، فهم متسولون أيضا، بل وفى جو أسوأ وهو جو القبور والأموات.

وقد تصادفنا مرة صورة رجل صوفى يلجأ إليه البطل فى البحث عن الأب فى الإسكندرية عندما ذهب إلى قارئ الكف "ولكنه لم يقل جديدا وزار العارف بالله سيدى الشيخ زندى بعطفه الفراشة، تربع بين يديه فى حجرة تحتانية

---

(١) الطريق ط مكتبة مصر ١٩٦٥، ٦.٥.

(٢) محمود الربيعى. قراءة الرواية ط الأنجلو المصرية ١٩٨٩، ص ٦٣.

مغلقة الشيش دوما فهى تعيش فى مغيب متصل وتتلوى فى جوها سحائب البخور وشم الشيخ منديله ثم أحنى رأسه مستغرقا ثم قال:
- من جد وصل" [1].

إنه يعيش فى غيب، تحت الأرض، ومغلف بسحائب دخان البخور، وهى غيب أيضا لأنها الرؤية، وأخيرا عبارته التى لا تزيد عن كونها قولا عاما لا يقدم ولا يؤخر بالنسبة لصابر سيد الرحيمى. مع أنها جملة لها دلالتها على المستوى العام فهى ترسم طريقا للوصول أساسه الجد، وربما فقدت معناها عند البطل لأنه جد ولم يصل إلى شئ، وبالتالى يتلاشى معناها الطيب فى حالة الضياع التى يعانيها.

ويوضح نجيب محفوظ علاقة البطل بالدين فى أثناء حوار تم فى الإسكندرية أثناء الحرب، ويوضحها المؤلف فى صورة أصوات "فتساءل الصوت الأول:
- وأين الله خالق كل شئ وحافظه!

أين الله حقا؟. هو عرف اسم الله ولكنه لم يشغل باله قط. ولم تشده إلى الدين علاقة تذكر، ولا شهد النبى دنيال ممارسة عادة دينية واحدة فهو يعيش فى عصر ما قبل الدين" [2].

هذه هى حقيقة علاقة البطل بالدين وهى تفسر عدة أشياء:

أولا: كرهه لهذا الشحاذ حتى بات يتحاشاه لأن الشحاذ فى الجملة المدحية التى ينشدها ويرددها دائما وهى!!

طه زينـة مديحى	صاحب الوجه المليحى
النصارى واليهـود	أسلموا على يديه" [3].

(1) الطريق. ٣١.

(2) الطريق. ٤٧.

(3) المصدر نفسه. ٢٦ وتكررت كثيرا فى الرواية.

ثانيا : مادام النصارى واليهود قد أسلموا على يديه فإن هذا يعنى إمكانية أن يجد صابر الرحيمى الوسيلة عنده، ولكنه يفتقد إلى الأرضية التى تساعده على استيعاب هذا النداء، بل تجعله يمجه ويمل استماعه.

ثالثا : فى هذا الشحاذ تتواصل بعض ملامح "أولاد حارتنا" الذين صاروا فقراء مع أنهم أصحاب الوقف. وإن كانوا لا يفقدون حب الجبلاوى ونداءه دائما فى كل أوقات أزماتهم. إن بعض الأوصاف التى ذكرها نجيب محفوظ فى رواية أولاد حارتنا لفقراء سلالة الجبلاوى تنصب لتتجمع فى هذا الشحاذ حيث الملابس الرثة، والقذارة بل تزداد هنا لتصبح دمامة وقبحا فى الوجه. ومع هذا فإنه يظل يردد النداء ولا من مجيب.

ونلاحظ أن النداء دائما يتكرر أمام صابر بالذات. وكأنه مرصود له حتى يرشده أو يزجره عن جرائمه ولكنه لا يرشد ولا يمتنع. ولذلك فإنه لما صم آذانه كان الشحاذ هو الأثر التى دل على صابر حين ذهب ليقتل كريمة، وتكون النهاية على يديه، ومادام قد فشل فى إقناعه، أو فلنقل مادام صابر قد كرهه ولم يستمع لندائه فإنه لابد أن تكون فيه نهايته، وهنا تتلاقى الخيوط – خيوط الطريق مع اللص والكلاب فالشيخ على الجنيد يحاول أن يقدم الحل لسعيد مهران فلم يستجب له ويخرج من عنده مباشرة ليواجه مصيره مع الشرطة، وكذلك صابر الرحيمى يستمع هذا النداء مرارا ولا يستجيب له بل يكرهه، وفى النهاية يكون دليلا عليه.

ويرى بعض النقاد أن "الأب سيد سيد الرحيمى" يمثل الرمز الدينى رمز الله فى صورته الرمزية الشاملة لكل معانى الحياة والحرية والكرامة"[1] أو مجرد إله فقط أو "دين ينتمى إليه"[2] بينما يرى سليمان الشطى أنها تمثل مجموعة من الرموز تأتى أولا الصورة التى تشكلت منذ البدء فى أعماقه بالنسبة

---

(1) راجع محمود أمين العالم تأملات فى عالم نجيب محفوظ ط القاهرة ١٩٧٠.ص١١٩، ١٢٠.

(2) محمود حشمت الطريق. الآداب يونيه ١٩٦٠ نقلا عن الرمز والرمزية ص ٢٣٩.

لسيد الرحيمى. وهى صورة متطورة نامية ليست ثابتة أو متخذة شكلا واحدا، تبدأ بإحساس غامض يتشكل أولا فى ذهنه. وكلما ازدادت الحاجة رسخت الصورة حتى ملكت كل تصرفاته، ولكنها أيضا تتخذ ألوانا متعددة تبعا لاستجاباته الخارجية وتكوينه النفسى الذى يتبع هذه العلاقات" [1] ومن ثم يطلق عليه رمز "الكل فى واحد".

والحقيقة أن الاختلاف وقع بين الاثنين بسبب الاسم "سيد سيد الرحيمى" فهو إلى حد كبير يوحى بالسيادة والرحمة، وغيابه يمثل المطلق، وهذا كله أقرب إلى التصور الشائع عن الله. أما الآخر فقد استند إلى أوصافه التى ترد كثيرا فى رحلة البحث عنه من أنه يملك الجاه والمال والثروة. ويمثل بالنسبة لصابر الحياة فى نعيمها، كما أن صابر نفسه يبحث عن الحياة لأنه ملتصق بها التصاقا شديدا أما الدين فهو لا يعرف عنه شيئا. ولذلك فإنه حينما يصبح أمامه الاختيار بين إلهام التى تمثل الفرع الروحى فى الأب "واسمها إلهام" و "كريمة" التى تمثل الحياة والطين أو المادة، فإنه يقترب من كريمة بالرغم من كل ما جره هذا الطريق عليه من مصائب وجرائم كالخيانة والقتل، واسمها يتنافى مع فعلها، ولكنها فى النهاية تمثل له الحياة التى يبتغيها، خاصة أنه كان أشبه بمن يعيش قبل الدين.

ولنا فى النهاية ملاحظة أخيرة، إنها رحلة أشبه برحلة سعيد مهران، إن كلا منهما يبحث عن طريق للخلاص. وقد امتدت لكل منهما أياد تستطيع أن تنتشلهم من الضياع، ولكنهم فى النهاية يسقطون؛ لأن اختيارهم كان دائما يميل إلى جانب المادة، ومن ثم يصبح دور الشخصية الدينية هنا غير فعال فهو إما صوفى غائب عن الوجود لأنه فى حالة اتصال دائم بالله، وهذا يغيبه عن

---

(1) الرمز والرمزية، ٢٣١. وراجع كذلك: الإسلامية الروحية، ٣٣٧.

وراجع كذلك رجاء النقاش أدباء معاصرون كتاب الهلال، فبراير، ١٩٧٠.

الدنيا. وإما شحاذ يردد أناشيد يرددها الصوفية فى أذكارهم ولا تجد لها صدى عند صابر الرحيمى.

ومن ثم يصبح أمامنا "الشحاذ" وقد يكون لهذا الاختيار عند نجيب محفوظ عدة دلالات منها محاولة السخرية من لون شاع فى ذلك الوقت من رجال الدين إذا أصبحوا يستغلون وظيفتهم الدينية السامية فى التكسب، وأتى به فى صورة تسول ليجعله مهينا لأنه يرى تناقضا بين الفكر وطريقة استخدامه، فالفكر راق شاء محفوظ أم أبى الناس جميعا. وهذه قد تحسب له إذا أخذت من هذه الزاوية، أو إذا كان مقصده ذلك فهى أشبه ما تكون غيرة على الرمز، وهو ما كرر نجيب محفوظ أنه يؤمن به، ويعتقد فى سموه اعتقادا شديدا؛ ومنها أنه يريد أن ينعى على النظام وضعهم للنموذج فى هذه الصورة ولا يغفل عن بالنا رد الفعل لمصادرة رواية أولاد حارتنا فقد تصدر المشهد رجال من الأزهر أى فى وظيفة دينية عامة رآهم محفوظ مجرد متكسبين ومنتفعين، وأخيرا فمنها أيضا احتمال أنه يريد أن يضعه فى هذه الصورة ليبين عدم فاعليته، فالشحاذ لو قال كلاما لم يقله أحد فى عظمته فلن يلتفت إليه أحد لأن كل من يسمعه يتصور أنه سؤال وطلب للإحسان.

وهذا ما يوضح الحال التى وصلت إليها صورة النموذج فى وسط هذا المد الاشتراكى الذى طغى على الحياة آنذاك، وبذلك يصبح قلم الكاتب بمثابة الكاشف الذى يلقى الضوء على الأحداث يرصدها ويحللها، ويرسم طريقا للخلاص.

وبالرغم من هذه الصورة الضعيفة والمهينة فى آن واحد إلا أن دورها لم يكن ضعيفا أبدا ولو انتبه إليه صابر سيد الرحيمى واهتم بما يقوله لربما عرف طريق النجاة واهتدى إلى الطريق الذى جاء منه الإسكندرية يبحث عنه.

بالرغم من أن "الشحاذ" تطرح حلا صوفيا فى النهاية لأزمة عمر الحمزاوى حيث يلجأ فى النهاية إلى المطلق ليخرج من الأزمة التى لازمته وحاول حلها بشتى الوسائل إلا أن هذا اللجوء ما هو إلا لجوء العاجز. وهى

أشبه بخلوة الشيخ على الجنيد التى لجأ إليها سعيد مهران عند الفشل "فهى صوفية نابعة من تلك المحاولات المتخبطة التى كان يسير فى دروبها بطل الرواية" [1] وهى عودة إلى الرموز الفلسفية مرة أخرى، ولعل الحوار الذى دار بين عمر ومصطفى وعثمان فى الفصل (١٦) السادس عشر من الرواية يكشف عن كنه هذه التجربة وحقيقتها، إنهم يتناقشون حول الوضع الجديد للدولة ويرى مصطفى أنه تطور إلا أن عمر يصر على أنه تطور إلى الوراء، وتجرى فى هذا الحوار بعض العبارات التى تدل على فلسفة الأشياء قبل حقيقتها مثل "الإنسان إما أن يكون الإنسانية جمعاء وإما أن يكون لا شئ "ثم بوضوح وصراحة" هل انتهى الحال إلى التأملات الفلسفية!" ويتطور النقاش ليعبر عما انتهى إليه عمر من اختيار يقول: "– ولكن ألا يسعفنا القلب إن فاتنا أن نكون من العلماء؟

القلب مضخة تعمل بواسطة الشرايين والأوردة ومن الخرافة أن نتصوره وسيلة إلى الحقيقة والحق أنى اقترب من فهمك، فأنت تتطلع إلى نشوه، وربما إلى ما يسمى بالحقيقة المطلقة، ولكنك لا تملك وسيلة ناجحة للبحث فتلوذ بالقلب كصخرة نجاة أخيرة، ولكنه مجرد صخرة وسوف تتقهقر بك إلى ما وراء التاريخ. وبذلك يضيع عمرك هدرا، حتى عمرى الذى ضاع وراء الأسوار لم يضع هدرا ولكن عمرك أنت سيضيع هدرا. ولن تبلغ أى حقيقة جديرة بهذا الاسم إلا بالعقل والعلم والعمل.

لم يشهد الفجر فى الصحراء. لم يشعر بالنشوة التى تحقق اليقين بلا حاجة إلى دليل، لم تطرح الدنيا تحت قدميه حفنة من تراب [2].

ويستمر الحوار الكاشف لاختيار "عمر" النهائى، وهو التصوف والبحث عن الحقيقة المطلقة، وتأتى مقولة نجيب محفوظ "ولن تبلغ أى حقيقة جديرة

---

(1) سليمان الشطى، الرمز والرمزية، ٢٦٦.

(2) الشحاذ ط٢، مكتبة مصر، سنة ١٩٦٦، ١٦٢.

بهذا الاسم إلا بالعقل والعلم والعمل" لتعبر عن الموقف المضاد الذى يراه محفوظ أجدر بأن يتبع بدلا من ذلك الهيام فى المطلق الذى لجأ إليه الناس، إنه يسجل واقعا أصبح يفرض نفسه فى ذلك الوقت، وهو الهروب من هذا العالم إلى خلوة روحية وصوفية، والواقع أن الأمر يتضح من حديثه التليفونى مع وردة حين تحاول أن تشده مرة أخرى إلى دنيا الواقع ويرد عليها حينما تسأله عما ينوى فعله فيرد عليها بتصميم "آن الأوان لأن أفعل ما لم أفعله فى حياتى وهو ألا أفعل شيئا" [1] ويستمر على هذه النغمة فى حواره مع صديقه مصطفى وعثمان" فقال مصطفى فى جزع.

– أهذا هو آخر عهدنا بك؟

– هو آخر عهدنا بكل شئ [2].

ويصبح الحلم هو وسيلته – بعد هذا الاعتزال – للإطلاع على أحوال العالم والمشاركة فيه يحلم بأن مصطفى قرأ سورة الرحمن ويستنكر عليه هذا "ولكن متى عرفت الطريق إلى الرحمن؟ – منذ اعتزلت أنت العالم فى هذا المكان" [3] وتنتهى الرواية بحلم حول البوليس وهو يقبض على عثمان ويطلق الرصاص فى كل اتجاه ويشعر هو أنه أصيب فيتأوه. ويظل يتصور أنه فى حلم ويردد فى الحلم "فقلت بتحد:

– زولوا لأرى النجوم.

– أنت بخير.

فقلت بعناد:

– إنى بخير ما انتصرت عليكم

– اهدأ. سيراك الطبيب فورا

---

(١) المصدر نفسه، ١٦٨.

(٢) المصدر نفسه، ١٧٣.

(٣) المصدر نفسه، ١٧٦.

- لا حاجة بى إلى إنسان

- لا تجهد نفسك بالكلام.

فقلت بإصرار.

- لقد تكلمت الصفصافة ورقصت الحية وغنت الخنافس [1]

وفى النهاية يختتم الكاتب الرواية بهذا المقطع: "وخامره شعور بأن قلبه ينبض فى الواقع لا فى حلم، وبأنه راجع فى الحقيقة إلى الدنيا".

ووجد نفسه يحاول تذكر بيت من الشعر — متى قرأه؟ وأى شاعر غناه؟ وتردد الشعر فى وعيه بوضوح عجيب:

إن تكن تريدنى حقا فلم هجرتنى؟

حتى هذه التجربة الصوفية التى حاول أن يلجأ إليها لم يجد فيها النجاة ومن ثم عاد إلى الدنيا. وهذا يؤكد أن نجيب محفوظ لم يطرحها حلا أو تصورا لواقع جديد لأنه ليس مثاليا. إنه واقعى — من مفرق شعره إلى أخمص قدمه كما يقولون — ولذلك فلا تفلح محاولة الهروب والعجز ولابد من العيش فى الواقع أياما كانت آلامه.

ولكن سرعان ما ينقلنا نجيب محفوظ مرة ثانية إلى أرض الواقع فى ثرثرة فوق النيل. ويظهر النموذج كاشفا فى صورة كاريكاتيرية تجمع كل الخيوط. وبالرغم من أن كثيرين رآوا فى شخصية عم عبده أنها هامشية لا تأثير لها فى الأحداث. إلا أننا نرى أنها أخطر شخصية فى الرواية لأنها تجمع فى داخلها كل الصور الموجودة فى الرواية. فهى بمثابة النقطة المركزية فى الدائرة التى تنطلق منها كل أنصاف الأقطار. وتلتقى بها كل الأقطار الكاملة. فكل الشخصيات التى تتجمع فى العوامة لتتحاور مع بعضها تنطلق من عم عبده ومن ثم كان الخادم الأمين الذى يخدمها أو الذى يهيئ لها سبل الحياة ممثلة فى الجلسة التى يعيشون فيها "أنا خادم السادة" [2].

---

(1) المصدر نفسه، ١٩١.

(2) ثرثرة فوق النيل. ط٢، مكتبة مصر، ١٩٧٣، ١٦.

إنه هو الذى يعد لهم الطعام والمزاج معا. وهو صوت الضمير الذى يقف لهم بالمرصاد ممثلا فى المسجد والآذان، وهو الصورة الكاشفة لما يجرى خارجا، إنه باختصار كل شئ، إنه التاريخ ولذلك فهو لا يعرف لنفسه عمرا ولكن "أنيس" يوضح أنه كان يسعى فوق الأرض قبل أن تغرس أول شجرة فى شارع النيل ولم يزل قويا بالقياس إلى سنه لدرجة تفوق الخيال" [1] ومن ثم فهو الزمن والتاريخ، ثم هو يعرف كل شئ "يتفقد الفناطيس، ويجذب العوامة بحبالها تبعا للأحوال فتطيعه، ويسقى الزرع، ويؤم المصلين، ويحسن طهى الطعام" [2] وحين يسأله عن العمل يوضح أنه سر الحياة. أنا العوامة، لأنى فى الحبال والفناطيس. وإذا سهوت عما يجب لحظة غرقت وجرفها التيار [3].

ومن ثم فلا عجب أنه بنى المصلى، وأنه يؤذن، وأنه يؤم المصلين وأن يحضر اللذات النساء والخمر، إنه صورة الواقع بكل تناقضاته، ولهذا فهو مرتبط بالعوامة أو العوامة مرتبطة به إن سها عليها لحظة غرقت، والعوامة هنا ترمز للواقع المهتز الذى لا يقف على أرض صلبة. ومن ثم فلا عجب أن يكون عملاقا، لأنه لا يستطيع واحد أن يتحمل فى داخله كل هذه النماذج المتصارعة إلا أن يكون عملاقا حقا، ولكنه عملاق عجوز وهذا نذير نهاية، إنه بعبارة أخرى ذلك الواقع الذى بدأ يترنح إلى المغيب، وهى إشارة قرب اندثار الحلم ونهايته ولا غرابة فى أن تكون الرواية قد صدرت فى سنة ١٩٦٦، وتكون الكارثة فى ١٩٦٧، إنه صدق الفنان مع واقعة ومع نفسه.

إن النموذج هنا جزء فى كل جزء فى شخصية عم عبده التى تمثل الكل إنه أقرب إلى الرمز الكلى؛ لأنه بالنسبة لهم سر الحياة يقدم لهم كل شئ، وهو جزء غير فاعل بالرغم من دلالته على السماحة والتعايش مع كل

---

(١) المصدر نفسه، ١٤.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه، ١٥.

صـور الواقـع الأخـرى لكـن قدرتـه على استعادتهم من الغياب ضعيفة ومع هذا فإنه لا يتوانى عن أداء دوره، إنه يؤذن وينادى فيهم للصلاة ولكنهم لا يسمعون لأنهم يعيشون فى جو خارج دائرة الزمن، وبالتالى فلن يسمعوه ولن يستجيبوا له مـع أنهـم يـشعرون كما يقول أنيس إنه ولى نعمتهم، إنه يهيئ لهم كل أسباب الحياة. وبعد ذلك يناديهم فلا يستجيبـون له.

ولا تقـصد هنا بكلمة "غير فاعل" إلا فى الحدود الضيقة أى فى نفوس هـؤلاء الأشـخاص، لأنـه بالـرغم من فعله لهم وتهيئته لكل أسباب حياتهم إلا أنهـم غائـبون عـنه دائمـا، ويـتخذونه مجرد كاريكاتير يتضاحكون عليه، وهذا يعـود إلى حالـة الغيم والضباب الذى يعيشون فيه نتيجة المخدرات والتى تمثل هموم الحياة بملاذتها ومضارها فى آن واحد.

إن بعـض ملامـح عـم عـبده تذكـرنا بالجـبلاوى مـرة أخرى الذى كان عملاقـا وكـان قـويا، ثـم كـان مـصدر الخـير والـشر معـا، فقد تفرعت منه كل الـسلالات أدهـم وإدريـس ومـن تناسـل مـنهما، وانتهـى بهـا الصراع إلى الفناء المتمـثل فـى قـتل الجبلاوى، هكذا شخصية عم عبده تنطلق منها كل الأفعال، وكما يتصارع أبناء الجبلاوى فى الحياة ولا يصلون إلى معرفته والوصول إليه إلا عـند مـوته، فكل الأشخاص فى العوامة يستفيدون من عم عبده فى كل شئ إلا صـورته الديـنية، بـل إنهـا تـصبح عندهم مثار سخرية، ولا يستمعون إليها ولا يفيدون منها ومن ثم يصلون إلى الجريمة بأيديهم لتقودهم إلى النهاية.

ولا يمكـن أن تقـول إن عـم عـبده فـى صورته الدينية كان منعزلا وغير فاعـل بالمعنـى العـام للكلمـة؛ إنـه حـاول ولكنه لم يفلح. وإنه كان يؤذن وفى الآذان فعـل لأنـه نـداء إلى الأصلح والأفلح ولكن لم يجبه أحد. لأنهم فى حالة عبث. هم لا يسمعون لأى شئ إلا لأنفسهم، وهذا التمزق الداخلى الذى أصاب كل الأشخاص فى العوامة أعماهم عن السماع والاستجابة. إذن نحن أمام صورة للواقـع. لا مبدأ يسوده. فوضى. كل فرد فيه يبحث عن ذاته وعن شهواته ولا

غـرابة بعدئـذ فـى الانـهـيار. إن الواقـع يسوده مبدأ العبث "والعبث هو فقدان المعنى. معنى أى شئ، انهيار الإيمان، الإيمان بأى شئ.

والـسير فـى الحـياة بدافـع مـن الـضرورة وحـدها. ودون اقتـناع وبـلا أمـل حقيقـى. ويـنعكس ذلـك علـى الشخـصية فـى صورة انحلال وسلبية وتمسى البطولة خـرافة وسـخرية. ويـستوى الخـير والـشر. ويقـدم أحـدهما — إذا قدم — بدافع من الأنانـية أو الجبن أو الانتهازية. وتموت القيم جميعا. وتنتهى الحضارة. ومما يجب دراسـته فـى هذه المرحلة مشكلة المتدينين العابثين. فإنهم لا ينقصهم الإيمان ولكنهم يسلكون فى الحياة العملية مسلك العبث فكيف تفسر ذلك؟ " [1].

هـل يمكـن لصوت الإيمان فى مثل هذه الحياة أن يجد صدى؟ بالطبع لا، ومـن ثـم فلا يمكن أن يؤثر عم عبده فى صورته الدينية فى هؤلاء، وبالطبع لابد أن تكون دعوته نوعا من العبث، وإلى آخر لحظة فى الرواية يحاول ولكنه لم يفلـح، نـراه بعـد ذهاب الأصحاب يقترب من أنيس أفندى ويقول: "ذهبوا" فلم يجبه فعاد الآخر يقول:

– لعب الشيطان بكم حتى شبع.

فلم يخرج من همته، فقال العجوز:

– جئتك بالقهوة.

فتحسس فكيه وقال:

– اتركها أمامى.

– خذها فى الحال من يد مباركة لتسكن الألم.

وقرب الفنجال من فيه بإصرار حتى احتساه فقال العجوز:

– لتكن هذه المرة للشفاء [2].

إنه يقدم له القهوة، وهى رمز للتنبيه فمعروف عنها أنها منبهة. وهذا يعنـى أنـه يحاول إلى آخر لحظة أن يخرجه من عبثه ولا وعيه، وأن يشده إلى

---

(1) ثرثرة فوق النيل، ١٠٧.

(2) ثرثرة فوق النيل، ١٩٤.

جانب الوعى والإيمان. ولذلك يقول له "خذها فى الحال من يد مباركة لتسكن الألم" إذن فهى من النموذج الإيمانى فيه "يد مباركة"، والقهوة لا تسكن الألم، ولكن المقصود إنه حينما يفيق سيخرج من دوامة هذا الألم الذى يعانيه. وفى هذا استشفاء من الداء الذى لازمه "لتكن هذه المرة للشفاء" .

ولكنه لا يستجيب لهذه الدعوة، فبمجرد أن يتركه ويمشى يعود أنيس إلى ما كان عليه مع سمارة ويظل الصراع.

ومن الطبيعى والحالة هذه (عبثية) أن تظل الصورة مجرد كاريكاتير يثير الضحك والسخرية، وقد اخترنا لها الكاريكاتير لأنه أصدق تعبير عن الصورة، فالكاريكاتير بالرغم مما يثيره من ضحك إلا أنه يحمل فى طياته معانى ورموزا قد تفوق تعبير الصور العادية أو العبارات المنمقة، بل تفوق دلالته دلالتها فى أحيان كثيرة. وهذا ما ينطبق على صورة عم عبده فعلا بكل معانيها ودلالتها.

وفى النهاية

نقول إن نموذج الشخصية الدينية ظل يتطور من العزلة إلى التسول إلى الكاريكاتير فى هذه المرحلة معبرا عن واقع المجتمع وفى الوقت نفسه معبرا عما وصل إليه رد الفعل عند نجيب محفوظ. وكلها صور لا تصل فى فاعليتها إلى درجة صورة عبد المنعم شوكت مثلا فى الثلاثية، لقد كان رد الفعل عنيفا على المستوى العام والخاص، وربما كانت الصور الثلاث تعيش فى المجتمع فى آن واحد لتشكل أبعاد الحالة الدينية التى أراد المؤلف أن يصورها عبر هذه المرحلة من فنه.

الفصل السادس

الحـــل فى العـــالم اللامـــرئى
النموذج يتحرك بفعل العالم الخفى

لا شك أن نجيب محفوظ الفنان والإنسان المرتبط بواقعه، بل والملتصق به التصاقا شديدا تأثر بما حدث لمصر سنة ١٩٦٧ من هزيمة مريرة تركت بصماتها على كل المثقفين المصريين بلا استثناء. ولأنه فنان شديد الالتصاق بواقعه، كبير الحلم فيه أصابته صدمة أوقفته عن الكتابة، وخاصة كتابة الرواية الطويلة، لمدة غير قصيرة امتدت نحو (٦) ست سنوات ما بين صدور "ميرامار" و "المرايا" وإن كانت قد تخللتها بعض المجموعات القصصية، فهى أقرب إلى التعبير عما يعتمل فى النفس؛ فهى قصيرة توائم الحالة النفسية التى عليها الكاتب .

ثم بدأت عجلة الكتابة تدور، وتوالى صدور الأعمال منذ ذلك الوقت وحتى سنة ١٩٨٨ حين صدرت رواية "قشتمر" وشملت (١٥) خمس عشرة رواية وسبع مجموعات قصصية. وهو إنتاج ضخم بلا شك ومتنوع. ولكنه لم يثر من القضايا ما أثارته الروايات السابقة لدرجة أن بعض النقاد (غالى شكرى مثلا) اعتبر نجيب محفوظ قد انتهى فنيا، وليس هذا معناه السقوط أو شئ من هذا القبيل، بل يرجع ذلك إلى اعتباره قد وصل إلى القمة فى أعماله الستة التى تحدثنا عن بعضها فى الفصل السابق، وإن كنا قد ألمحنا إليها كلها، وما دام الكاتب قد وصل إلى قمته فلن يجد جديدا يضيفه إلى رصيده، ويبدو أن فقدان الحلم عند هذا الجيل حتى النقاد أفقدهم الإحساس بالأمل فى المستقبل فعبروا عنه فى كتاباتهم.

ولعل فى كلمات نجيب محفوظ إلى نبيل فرج التى ضمنها كتابه "نجيب محفوظ حياته وأدبه" ما يشير إلى معنى قريب من هذا حين سأله عن أسباب فترات التوقف التى حدثت فى حياته الروائية فقال "الحقيقة أن هذه كلها اجتهادات شخصية، ولكن الواقع هو ما قلته لك؛ فى عام ١٩٥٢ فقدان الدافع للكتابة، وفى ١٩٦٧ فقدان الموضوع" [1] وقبله بقليل يقول "أصابنى هذا

---

(1) نبيل فرج، نجيب محفوظ حياته وأدبه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩، ٧٩.

الداء مرتين، مرة سنة ١٩٥٢ بعد أن انتهيت من كتابة ثلاثية "بين القصرين" و "قصر الشوق" و"السكرية" ومرة ثانية عقب نكسة ١٩٦٧، وكان الموقف فى الحالتين متناقضا:

ففى الحالة الأولى كان لدى موضوعات جاهزة للكتابة اذكر منها موضوعا عن حى العتبة الخضراء بالقاهرة، الزاخر بالحركة من الساعة الخامسة مساء إلى الساعة الخامسة من صباح اليوم التالى وكان المفقود الدافع للكتابة.

أما فى الحالة الثانية. فلم يكن لدى أى موضوع أو فكرة. وكان لدى دافع لا يقاوم للكتابة [1].

إنه يريد أن ينفس عما فى داخله. ويعبر عن حاله. ولكنه لا يجد الموضوع هل حقا لأنه أفرغ كل ما يريد أن يقول فى أعماله السابقة فلا يجد الموضوع؟ أم أن الصدمة جعلت الموضوعات تتوه بالرغم من بقاء القدرة على الكتابة كما هى؟

وهذا ما يجعلنا نقول إن حالة من الغيم خيمت على ذهن الرجل فلم يستطع تحديد الموضوع الذى يكتب فيه أو الشكل الفنى (القالب الفنى) الذى سيصب فيه هذا الموضوع. ولهذا جاءت أعماله بعد ذلك موزعه فى ثلاثة اتجاهات:

١ — استرجاع بعض الموضوعات القديمة فى قالب جديد مثلما حدث مع المرايا التى تبدو وكأنها خواطر تبحث عن حقيقة ما حدث رابطة إياها بالمرحلة الاجتماعية، وكحديث الصباح والمساء وأفراح القبة وحضرة المحترم" و"قلب الليل والباقى من الزمن ساعة، والاثنتان الأوليان (حديث الصباح والمساء وأفراح القبة مثل المرايا مزيج من المرحلة الاجتماعية مع المرحلة الرمزية و "الباقى من الزمن ساعة" كأنها "السكرية" فى ثوب جديد.

٢ — استرجاع التاريخ، كما فى "العائش فى الحقيقة" التى تحاول استلهام تاريخ مصر القديمة مرة أخرى بعدما توقف عنه مدة طويلة.

---

(١) المرجع السابق، ٧٥.

٣ — استرجاع الرمز ولكنه يهبط به إلى الأرض ويخلصه من صورته الرمزية تماما، كما فى "حكايات حارتنا" و"ملحمة الحرافيش" التى تقترب كثيرا من "أولاد حارتنا" وليس السبب فى ذلك تشابه الأسماء، بل إننا نجد روح أولاد حارتنا فى البحث عن العدالة فى الأرض بعيدا عن الرمز الغائب، ولذلك يصبح للحرافيش جد فتوة طيب لا شك أنه امتداد لسلالة "أدهم" الطيبين من أولاد الحارة، وهو عادل لأنه يستخدم فتوته فى سبيل مصلحة المجموع.

٤ — التوجه إلى التراث الشعبى العربى لاستلهام موضوع منه يتمشى مع روح العصر الذى يعيشه، ويبدو أنه وجد فى هذا الموضوع ضالته التى يبحث عنها فكتب أكثر رواياته إثارة وهى "ليالى ألف ليلة" وسنختار هذا النموذج للحديث عنه لسببين أولهما: جدته، فلم يسبق له فى أى مرحلة من مراحل فنه الروائى أن أخذ منه وعالجه، ثانيهما، أنه يتمشى مع هذه السمة التى اتسم بها أدب نجيب محفوظ عبر رحلته الفنية، الرؤية الخاصة فى التحامها بالواقع المعاش، ولهذا تظهر هنا صورة الشخصية الدينية منفردة عن باقى روايات هذه المرحلة ومتميزة تمايزا يعطى الرواية خصوصية فنية عن باقى الروايات.

ويبدو أن نجيب محفوظ قد يئس من عدم إمكانية حل المعادلة الصعبة على الأرض وبين البشر، فكلما حاول واحد أن يقدم طريقا يصطدم بالواقع فيرتكب جرائم بدلا من طرح حلول تريح الناس من معاناتهم، ويقتل أناسا عاديين مثله لا ذنب لهم فى هذا، كما أنه لم يجد سبيلا لإصلاح رؤوس النظام أو التخلص منهم. فذهب إلى الليالى ليجد عالم الجن الأقدر على الفعل بحكم المعتقد الدينى والشعبى. لتتحقق على يديه نتيجتان: **أولهما**، التخلص من القوى المسيطرة على أمور الناس بمعاونة من لهم قدرة وهم الجن. **وثانيهما**، إعطاء الناس قدرة للتخلص من شرورهم حتى ولو كان ذلك على سبيل العبث

بالإنسان والسخرية منه، لأنه يدعى القوة والسلطان وهو عاجز عن حل مشكلته، فلتكن مقدراته بأيديهم، يسيرونه هم حسب ما يرون

وتتوارد هنا صورة الشيخ على الجنيدى من خلال شخصية الشيخ عبد الله البلخى ولكن فى صورة أكثر فاعلية، فهو يعلم كثيرا من أبطال الليالى سبل الحياة الكريمة وكثير منهم يتأثر بأفكاره، وبالرغم من أن صورته تظهر فى بادئ الرواية نسخة مكررة من النماذج الصوفية التى وردت فى بعض أعماله السابقة مكتفية بالقول الرمزى المشير إلى طريق الخلاص الصوفى إلا أنه سرعان ما يتكشف مع تطور الأحداث تأثيره الفعال فى الشخصيات الطيبة فى الرواية، يلجأون إليه فى مشاكلهم، ويربيهم فى دروسه ويعلمهم.

ويبدأ نجيب محفوظ بتعريفنا بالشيخ عن طريق حوار دار بينه وبين الطبيب عبد القادر، هو إعادة لعدة حوارات فى الروايات السابقة عن العلم والدين فمازالت القضية — بعد كل هذه التطورات — تشغل ذهنه، ويبدو أنه لم يجد لها حلا حتى الآن، ولكن الشيخ البلخى لا يتحدث حديث الآخرين فى تهويمات، إنه يقول كلاما أقرب إلى العقل ولكن فى إطار الدين، ومن ثم يجعل بينه وبين الطبيب علاقة صداقة ومودة، ويتحاوران فيما بينهما دون أن يفقدا إخلاصهما الذى يبادله كل منهما الآخر "دخل الطبيب عبد القادر المهينى فتعانقا، ثم اقتعد سلفة إلى جانب صديقه، ودارت المناجاة كالعادة على ضوء مصباح فى كوة.. قال عبد القادر.

- عرفت لا شك الخبر السعيد.

فقال باسما: عرفت ما يهمنى معرفته.

فقال الطبيب:

- الحناجر تدعو لشهرزاد بينا أنك أنت صاحب الفضل الأول.

فقال بعتاب:

- الفضل للمحبوب وحده.

– إنـى مؤمن أيضا، ولكنى أتابع المقدمات والنتائج. لولا أنها تتلمذت علـى يـديك صـبية ما كانت شهرزاد.. لولا كلماتك ما وجدت من الحكايات ما تصرف به السلطان عن سفك الدماء [1].

إذن نحـن أمام كرامات الولى وتعليماته التى كانت سببا فى وقف إراقة الـدماء وهـو لم يفعل ما فعله عن طريق كراماته فقط لكنه عن طريق دروسه التى يعلمهـا لتلاميذه فيفهمونها ويستوعبون أسلوبها ويستخدمونها فى الإصلاح؛ إن هـذه الحكايـات تذكرنا بالقصص القرآنى الذى يدخل إلى قلوب مستمعيه فيؤثر فيهم تأثيرا إيجابيا يصرفهم عن ظلمهم لأنفسهم وللناس.

إن الأمـر لا يقـف عـند حـدود التـسلية بالحكايـات ولكـن بمعـناها ومـضمونها الـذى كـان لـه فعل كبير وتأثير عظيم فى نفس شهريار والذى نراه علـى مـدى الـرواية؛ إذ يـتحول مـن سلطان سفاك للدماء إلى نفس معذبة بهذه الجرائم التى ارتكبها، بل ويحاول الإصلاح بعد ذلك فنراه يمشى بالليل ليعرف أحوال الناس ومظالمهم ويحاول أن يصحح من أوضاع الكثيرين.

ويتـتابع الحـوار بـين الـشيخ والطبـيب لـيحاولا إيجـاد حـل للمعادلة الـصعبة الـدين والعلـم، وأنهمـا لا يلتقـيان كـثيرا وإن كـان هدفهما واحد "قال الشيخ:

– يا صديقى لا عيب فيك إلا أنك تغالى فى تسليمك للعقل.

– إنه زينة الإنسان.

– من العقل أن نعرف حدود العقل

فقال عبد القادر:

– من المؤمنين من يرون أنه لا حدود له.

– لقـد فـشلت فـى جـذب كـثيرين إلى الطـريق. أنت على رأسهم.." [1]

والحـوار هـادئ. والـشيخ الطبيب صديقان. وإن كانا لا يلتقيان كثيرا إلا أنهما

([1]) ليالى ألف ليلة ط أولى مكتبة مصر ١٩٨٢، ٩، ١٠.

يتفقان. فالطبيب لا ينكر قدرة الشيخ، والشيخ لا ينكر العقل ولكنه لا يسلم له بالقدرة الكاملة لأن له حدودا يجب أن يقف عندها.

ويدخلنا نجيب محفوظ عن طريق الحلم إلى عالم الجن وتأثيره، عالم قمقام وسنجام وغيرهما من يعيشون فى العالم الغيبى الذى لا نراه، ولكنهم يتحركون يؤثرون، يؤدون أفعالا تبدو فى ظاهرها رحمة ولكن فى باطنها شر فها هو "قمقام" يدعى أنه عفريت مؤمن ولا يرضى عن أفعال "على السلولى" حاكم الحى السيئ، ولكنه يوقع "صنعاء الجمالى" فى جريمة القتل، ويقتل بجريمته مع أنه رجل طيب، ويعيش تاجرا لا يهتم إلا بتجارته وابنه فاضل أيضا نموذج طيب، ومن تلاميذ الشيخ البلخى كما هو الحال مع أبيه الذى تصفه زوجته بأنه تقى، ويصفه صاحبه إبراهيم العطار بأن طبعه حلو، ولكنه بتأثير الجن يصبح رجلا آخر، فيخرج من بيته صباح الليلة التى رأى فيها الحلم والعفريت دون صلاة وتتبدل حاله تماما فيضيق بالحياة والناس حتى ينتهى به المطاف إلى تنفيذ مطالب العفريت ويقتل على السلولى، ويقتل قصاصا به.

إنها الليالى، والليالى ظلام وستر للغيب، فيها يتعبد المتعبدون سرا، وفيها تتحرك الأخيلة فى عالم اللاوعى فتنتج الأحلام، ومن ثم يصبح منطقيا أن يأتى الجن إلى البشر فى عالم أخيلتهم وأحلامهم بالليل. وهم لا ينتبهون إلى أنها أحلام ولكنهم يصدقونها ويتحركون فى ضوء ما يسيطر عليهم من خوف أمام هذه الأساطير. ونشعر كأننا أمام نجيب محفوظ يستنكر أن يظل الناس يؤمنون بها فى وقت العقل والعلم.

إن الليل قرين الظلام، ودليل الغيب، فهل صار الدين فى ذلك الوقت الذى يعبر عنه نجيب محفوظ غيبا ثم ظلاما؟

نلاحظ فى الليالى أن كل الذين يخضعون لتأثير الجن هم أناس عاديون وإن كانوا طيبين وأتقياء لكنهم غير مسلحين بسلاح العلم سواء كان علما دينيا

(¹) ليالى ألف ليلة، ١٣.

أو علما دنيويا. فلم يأت عفريت للشيخ البلخى ولا الطبيب عبد القادر المهينى اللذين — رغم اختلاف منهجيهما فى التفكير — يظلان صديقين، كما يظلان بعيدين عن تأثير هذا العالم الغيبى (خاصة الجن) وإن كان للشيخ البلخى اتصال به فعن طريق الإيمان بالله وبالدين الذى يظل يؤثر به فى الناس، ولكننا لا نلاحظ استخدام كراماته فى أى حدث من الأحداث إلا فى حدود معروفة دينيا، فحينما يقتل علاء الدين أبو الشامات الشاب التقى، وزوج ابنته، فهو لا يستخدم كراماته فى إنقاذه، ولكنه يدعو الله بأن ينتقم له.

وعلاء الدين أبو الشامات نموذج للشخصية الموزعة بين أحد طريقين من طرق الدين: طريق هادئ متمثل فى الشيخ وطريق ثائر متمثل فى صديقه فاضل بن صنعاء الجمالى ومن ثم أصبح قلقا حضاريا يصارع من أجل المعرفة "لقد كان خلاص علاء الدين أبو الشامات كاهنا فى الله، فى اتباع الصراط المستقيم" [1]، ولكنه لا يعرف من أى الطرق يسلك، فهو موزع بين شيخه، وبين صديقه الذى يمثل كل منهما اتجاها من اتجاهات الفكر الدينى فى الواقع، وإن كان ينحاز إلى شيخه البلخى، ويتزوج ابنته إلا أنه يقتل فى النهاية بدون ذنب، وذلك بعدما تحركت القوى الغيبية فى سبيل إفساده قبل أن ينتهى إلى طريق حاسم، ويضعون الجوهرة المسروقة فى حاجياته.

نحن فى النهاية أمام عدة طرق متوازية — الشيخ البلخى بصوفيته السمحة والمؤثرة فى الناس تأثيرا هادئا بدليل أننا نجده محبوبا لدى الجميع، والطبيب عبد القادر المهينى الذى يمثل العلم، وهو أيضا مؤثر، ولكن تأثيره عملى ومن ثم فهما صديقان. والطريق الثالث، الجن الذين يلبسون قناعا دينيا ويدعون تخليص الناس من ظلم حكامهم فتكون النتيجة مزيدا من الدماء والعبث، ولعل هذا ما أشار به نجيب محفوظ إلى القوى الدينية التى كانت تعمل فى الخفاء فى تلك الآونة، والتى بدأت عملية الجهاد وحاولت به قتل

---

(1) شاكر النابلسى: مذهب للسيف ومذهب للحب، ط(1)، بيروت، 1985، 90.

المسئولين. ولكن النتيجة كانت سلبية دائما. قتل مزيد من الأبرياء حتى وإن كانوا هم الذين ينفذن مخطط هذه القوى الخفية. إن هذا ما يجعل للرواية لونا مميزا عن بقية روايات هذه المرحلة، إنها تعد فى مصاف رواياته التى كان يستشرف فيها مستقبلا محددا لعله ظهر واضحا فيما بعد فى الثمانينات [1].

ونجد كاتبنا الكبير ينحاز إلى طريق الشيخ البلخى وإن كان غير مقتنع به كلية؛ إنه يجده مقبولا لأسلوبه الهادئ من ناحية، ولتأثيره فى الناس نتيجة هذا الأسلوب الهادئ من ناحية أخرى. إنه الأسلوب الذى يطرح الحل الدينى فى صيغة مقبولة متعايشة مع جميع الاتجاهات.

وقد نجح نجيب محفوظ فى أن يجسد لنا رأيه فى هذه القوى الخفية تجسيدا حيا، إنها تدعى إعادة خلق الإنسان من جديد، وإنها تأخذ بيده لتنتشله من الماضى الذى يظل بارزا أمامه ليزيد من قوة الفعل، كل ذلك متمثل فى شخصية جمصة البلطى الذى قتل بذنب قتله لحاكم الحى بتأثير من القوى الخفية، وقد ذهب إلى الشيخ يستشيره فإذا به ينصحه بأن يأخذ قراره بنفسه.

ومراعاة لتقوى الله — الم نقل إنه نهج معقول — ولكنه ينصاع لأوامر الجنى سنجام فيقتل ويقتل. وما كان قتله إلا إشارة إلى قتل ماضيه وتحوله إلى صورة جديدة. إننا نفاجأ به فى صورة تنكرية. أو متنكرة فى شخص آخر هو عبد الله الحمال ولعل فى بقاء رأسه معلقا بباب داره رمز لبقاء ماضيه أمامه حتى يجتهد فى محو هذا الماضى المذنب بأفعال يكفر بها عن سيئاته. وبقاؤه هذا بتأثير من الجن أيضا. إنها إشارة إلى ما يدعونه من إعادة خلق الإنسان من جديد.

ولكن أى إنسان، إنه إنسان يميل إلى القتل وإراقة الدماء تحت شعار محاربة الفساد والظلم، ولعل فى وصف عفريته المؤمن ما يوحى بهذا الارتباط بالواقع الذى يصوره نجيب محفوظ فى هذه الرواية، ولكى لا ننشغل بخلفية الحدث الخرافى يذكرنا المؤلف بقصده "أجل إنه عبد لله الحى وجمصة الميت

---

[1] المرجع السابق، ٢١٠.

معا.. تجربة غريبة لم يمارسها إنسان من قبل.. يسعى إلى رزقه فى رحاب زمالة رجب فيتذكر أنه حى "يعبر الطريق تحت رأسه المعلق أو يرى رسمية وإكرامان فيتذكر أنه ميت.. ولم يغفل أبدا عن معجزة إنقاذه من الموت فعزم على السير حتى النهاية فى طريق التقوى [1] ويظل يمارس أفعاله تحت المنطلق الجديد، الإصلاح بإرشاد من مرشده الخفى "سنجام "الذى لا تصل إليه يد، حتى الشرطة بجبروتها لا تعرف طريق هو وصديقه "قمقام": "فوق قبة جامع الإمام العاشر، فى جلسة مفعمة بالهدوء مترعة ببرد الشتاء، متلفحة برداء الليل، جلس قمقام وسنجام.. تحتها تدفقت قوات الشرطة مكشرة عن أنيابها، يتطاير الشرر من أعينها.

هكذا يشير المؤلف إلى هذه القوى التى بدأت تعبث بالوطن وهى متخفية، "يتطاير الشرر من أعينها الثملة بالحمرة القانية" [2] ولابسة رداء التقوى والخلاص، والشرطة لا يهمها إلا الظاهر، كلما حدثت حادثة قبضوا على المتسولين والمتشردين وبعض الشيعة والخوارج الذى يعملون فى وضوح ولكنهم لا يستطيعون أن يصلوا إلى هذه القوى الخفية.

ولعل مصطلحا "الشيعة والخوارج" غير مقصود به المعنى الوضعى فى تاريخ الفكر الدينى. وإنما للدلالة على أنصار الفكر الجديد الذين يؤمنون به دون تأمل فكرى، وفيه دلالة السطح أحيانا ومن ثم فهم خوارج أى خارجون عن النظام، كما أنهم خارجون عن صحيح الدين من وجهة نظره ومن ثم وصلوا بالنموذج إلى درجة من الفعل وهى فى واقعها منبوذة من صحيح الدين وجوهرة برغم لباسها رداء الدين.

إنه التلازم والتلاحم بين الكاتب وواقعه، مما يجعل صدق هذا التلاحم مبشرا بنذر خطيرة تحققت بعض ملامحها أو نتائجها ومازال يخشى من الباقى.

---

(1) ليالى ألف ليلة، ٦٩.

(2) المصدر نفسه، ٨٨.

أما بعـــد،

هذه رحلة مع أحد النماذج التى طرحها نجيب محفوظ والتى يمكن من خلالها الكشف عن أحد جوانب الإبداع فى فكرة وقد استطعنا أن نصل إلى عدة نتائج من أهمها:

أولا: إن نمـوذج الشخـصية الدينـية عـند نجـيب محفوظ أشبه بالمرآة اللامعـة المصقولة التى تستطيع أن ترى فيها فكر الرجل ومنهجه لا فى المسألة الدينية فحسب ولكن فى كل المسائل المتوازية معها أو المتعارضة.

ثانيا: إن تـصويره للـنموذج كان ينطلق من قاعدتين أساسيتين: رؤيته الخاصـة وطمـوحه الشخـصى فـى إقامـة مجـتمع يتحقق فيه التعانق بين العلم والـدين، وهـو مـا يمـثل معادلـة صـعبة حقا إذا ما ربطناها بالمنطلق الثانى وهو الواقـع، وهـنا يحـدث الـصدام أو الـتوافق بين الاثنين، وقد بدأنا بالصدام لأن الواقع غالبا ما يتصادم مع أفكار الكاتب، ومن هنا يصبح فى حالة تأمل تام أو فعل دائم، وقلق مستمر، لقد شعر بعد الثلاثية أنه على وشك تحقيق الحلم فإذا بالواقـع يـصدمه صـدمات متـتابعة ومـن ثـم لجـأ إلى الرمـز ليحقق ذاته، فكان الصدام أكبر.

وحـدثت ردة فعـل عنـيفة عنده فكانت اللص والكلاب معبرة تماما عن عـنفوان رد الفعل. لقد أصبح الدين فى واد منعزل. وتلاشى العلم، تحت تأثير المادة. ومن ثم كان سعيد مهران فى حالة تصادم دائما، ولم تفلح معه محاولات الشيخ الجنيد أن تنتشله من هذه الحالة؛ لأن الإنسان إذا وصل إلى هذه الدرجة مـن التنكـر له فلن تفلح معه أية محاولة، صحيح إنه لص، ولكنهم لصوص فى آن واحد، وهذا ما يختتم به الرواية.

ثالـثا: إن نجـيب محفـوظ يـنجح عندما يحقق لتوازن أو التلاحم بين رؤيـته الخاصـة وواقعه العام، فإذا انفصل أحدهما عن الآ خر لم ينجح العمل أو يلقى هجوما كبيرا وهذا ما حدث بالضبط مع "أولاد حارتنا" إنه انفصال تام عن الواقع وتأمل خالص وتعبير بحت عن رؤيته الخاصة. ولسنا فى حاجة إلى ذكر

ما أحدثته ومازالت تحدثه هذه الرواية من ردود أفعال ومن إثارة آراء ضد نجيب محفوظ، وكذلك الحال عندما يغلب العام على الخاص وأبرز مثال له "الكرنك" إنها صيحة من الصيحات التى انطلقت فى ذلك الوقت لتقييم عهد مضى، فطفت هذه الصيحة السائدة فى المجتمع على رؤيته الخاصة فأحدثت ردود فعل عنيفة ضد نجيب محفوظ أيضا، ومهما قال فى تحليل رؤيته هنا أو هناك فإن الروايتين ينزويان فى ركن خاص عن باقى رواياته حتى إنه لا يذكر رواية أولاد حارتنا فى عداد مؤلفاته التى تحرص الدار المتولية طبع أعماله على إثباتها فى ذيل كل رواية تصدرها له، وبالطبع يتم ذلك بعلم الكاتب وموافقته.

رابعـا : إن إنتاج نجيب محفوظ غنى بالقضايا التى مازالت تحتاج إلى درس وبحث بالرغم من الكثرة الهائلة — التى أشرنا إليها فى المقدمة — من البحوث والدراسات التى تمت حول إنتاجه الأدبى.

خامسا : إن المرحلة الأخيرة من إنتاجه لم تحظ بما حظيت به مراحله الأولى فى الإنتاج وحتى رواية ميرامار، واكتفى الباحثون بأن يطلقوا عليها بعض الأحكام العامة التى لا تنطلق من دراسات متأنية، مع أن دراستها مفيدة بالتأكيد حتى ولو من باب إثبات انحدار الخط البيانى لإنتاجه كما يزعمون مع أن الدراسات النقدية قد تطورت بصورة هائلة وقد تكشف لنا — نحن القراء — عن خصوصية جديدة أو تطور فى إنتاج الرجل ورؤيته الفنية .

سادسا : مع أن معظم البحوث والدراسات التى اهتمت بالشخصية فى أدب نجيب محفوظ ركزت اهتمامها على ما يسمى بالشخصيات المحورية (الرئيسية) إلا أنها أغفلت الشخصيات الأخرى (الثانوية) مع أن هذه الأخيرة لا تقل عن الأولى أهمية فى البناء الروائى، بل أحيانا تفوقها أهمية والأمثلة كثيرة وأبرزها هذه الشخصية التى تتبعنا تطورها فى رواياته وبينا كيف أنها كانت كاشفة لتطور الرؤية الفنية عنده، وكانت انعكاسا للواقع بكل تطوراته أيضا ومن ثم فإننا نلفت نظر الباحثين إلى هذا الموضوع المهم.

سابعا: إن إنتاج نجيب محفوظ متأثر إلى حد كبير بقراءته فى التصوف، وهذا يبدو من أمرين؛ كثرة النماذج الصوفية التى طرحها سواء فى شخصيات أو أفكار من خلال حوار شخصياته الروائية. ومن ناحية أسلوبه الفنى فهو أشبه بإنتاج المتصوفة متعددة الدلالات؛ فلا تستطيع أن تقف عند بعد واحد له ومن هنا نتجت الرؤى المختلفة حوله. وهذا يشهد له بالقدرة الأسلوبية أيضا، ويشهد له بوعيه بهذا التراث. ولا عجب فى ذلك فقد كان يستعد لدراسة موضوع منه فى بحثه للماجستير، والذى جذبه منه الأدب، وبالطبع لابد أن نتوقع أنه قرأ هذا التراث وأفاد منه سواء فى أدبه أو فى أسلوبه.

وأخيرا فإن الحديث عن الرجل وإبداعه لا ينتهى لثراء إبداعه وتنوعه تنوعا كبيرا، يشغل الذهن، ويثير القريحة البحثية، ولعلنا تكون لنا عودة إليه مرة أخرى فى بحث آخر حول أحد الزوايا التى لم تدرس بعد.

المصادر والمراجـع

أولا : المصادر : روايات نجيب محفوظ التالية :

كلها طبعة مكتبة مصر

١- عبث الأقدار، السابعة ١٩٦٩ .

٢- كفاح طيبة ، العاشرة ١٩٨٢.

٣- القاهرة الجديدة، السادسة ١٩٦٦.

٤- خان الخليلى، السابعة، ١٩٦٩.

٥- زقاق المدق، العاشر ١٩٨٢.

٦- بداية ونهاية، السابعة ١٩٦٧.

٧- بين القصرين، الحادية عشرة ١٩٧٩.

٨- قصر الشوق، الثانية عشرة ١٩٧٩.

٩- السكرية، السابعة ١٩٧٦.

١٠- أولاد حارتنا، (طبعة دار الآداب، بيروت، ١٩٧٢).

١١- اللص والكلاب، السادسة ١٩٧٢.

١٢- السمان والخريف، الرابعة ١٩٦٧.

١٣- الطريق، الثانية ١٩٦٥.

١٤- الشحاذ، الثانية ١٩٦٦.

١٥- ثرثرة فوق النيل، الثالثة ١٩٧٣.

١٦- ليالى ألف ليلة، الأولى ١٩٨٢.

مـع ملاحظة أننا رجعنا إلى كل روايات نجيب محفوظ التى ذكرت فى هـذا الثبت والتـى لم تذكر أيضا وأثبتنا هنا الروايات التى أخذنا منها نقولا أو وقفنا عندها وقفة مفصلة.

ثانيا : المراجع

١- إيان واط، نشوء الرواية ترجمة ثائر ديب ط١ دار شرقيات بمصر ١٩٩٧.

٢- بدوى عثمان (دكتور)، بناء الشخصية الرئيسية فى روايات نجيب محفوظ، ط(١) دار الحداثة، بيروت ١٩٨٦.

٣- ج. جومبية (الأب) ثلاثية نجيب محفوظ ت. نظمى لوقا مكتبة مصر بالقاهرة د.ت.

٤- جمال الغيطانى، نجيب محفوظ يتذكر ط٣ دار أخبار اليوم ١٩٧٧.

٥- جورج طرابيش، الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية ط(١)، دار الطليعة بيروت ١٩٧٣.

٦- جورج لوكاش، الرواية التاريخية ت ك صالح جواد الكاظم منشورات وزارة الثقافة والفنون بالعراق ١٩٧٨م.

٧- رجاء النقاش، أدباء معاصرون كتاب الهلال فبراير ١٩٧٠.

٨- سليمان الشطى (دكتور)، الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ ١٩٧٦.

٩- سيزا قاسم (دكتور) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٤.

١٠- شاكر النابلسى، مذهب للسيف ومذهب للحب ط أولى بيروت ١٩٨٥.

١١- عبد الحميد كشك، كلمتنا فى الرد على أولاد حارتنا ط دار المختار الإسلامى بالقاهرة د.ت.

١٢- عبد المحسن طه بدر (دكتور) نجيب محفوظ الرؤية والأداة (١) ط دار الثقافة بالقاهرة ١٩٧٨.

١٣- غالى شكرى (دكتور) المنتمى. دراسة فى أدب نجيب محفوظ ط٣ دار الآفاق بيروت ١٩٨٢.

١٤- فاضل الأسود (مصنف) الرجل والقمة. مجموعة مقالات للكتاب مختلفين فـي دوريـات قديمـة عـن أعمـال نجـيب محفـوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.

١٥- فتحـي العـشرى، حـول الـدين والديمقـراطية. مجمـوعة مقـالات لنجيب محفوظ فى الصحف والدوريات جمعها فتحى العشرى، نشر الدار المصرية اللبنانية ط(١) ١٩٩٠.

١٦- لـويس عـوض (دكتور) دراسات فى الأدب والنقد، مكتبة الأنجلو المصرية د. ت.

١٧- محمـد حـسن عـبد الله (دكـتور) الإسـلامية والـروحية فـى أدب نجـيب محفوظ نشر دار مصر للطباعة ط٢ ١٩٧٨.

١٨- محمـود أمـين العـالم، تـأملات فـى عـالم نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر بالقاهرة ١٩٧٠.

١٩- محمود الربيعى (دكتور) قراءة الرواية، الأنجلو المصرية ١٩٨٩.

٢٠- مـصرى حنورة (دكتور) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩م.

٢١- مـصطفى عـبد الغنى، نجيب محفوظ، الثورة والتصوف ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥.

٢٢- نبـيل فـرج، نجـيب محفوظ حياته وأدبه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.

٢٣- والاس مـارتن، نظـريات السرد الحديثة ترجمة حياة جاسم محمد ط (١) المجلس الأعلى للثقافة بمصر، ١٩٩٨.

مرجع أجنبى:

٢٤-Goldman, The Hidden Cod, Trans, by Ihody Routledge & Kegen Poul, ١٩٧٧.

ثالثا : الدوريات

بالإضافة إلى أعداد متناثرة من مجلة الهلال أذكر:

١- الآداب العراقية السنة العاشرة ١٩٦٢.

٢- الطليعة الأدبية عدد ٢ فبراير ١٩٧٧.

٣- فصول مجلة النقد الأدبى بالقاهرة مج١ أعداد ٢، ٣ يناير وأبريل ١٩٨١.

٤- الهلال عدد خاص عن نجيب محفوظ فبراير ١٩٧٠.

الفهـرس

تم بحمد الله

مع تحيات

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنش

تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندري